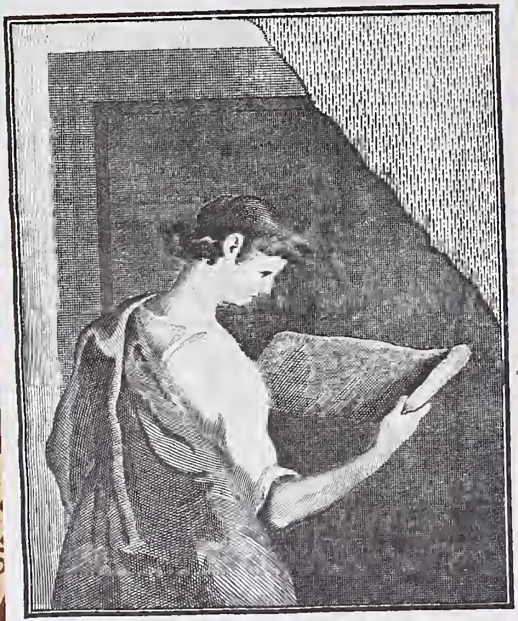


VOLNÉ SMĚRY.

VOLNÉ SMĚRY

UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK.

REDAKTOR MAX ŠVABINSKÝ.

ROČNÍK XII.



NÁKLADEM SPOLKU VÝTVARNÝCH UMĚLCŮ
MANES V PRAZE
1908.

REPRODUKCE Z GRAFICKÉHO ÚSTAVU JANA ŠTENCE.
TISKEM KNIHTISKARNY DR.
ED. GRÉGR A SYN V PRAZE.

OBSAH XII. ROČNÍKU VOLNÝCH SMĚRŮ 1908—1909.

TEXT.

REPRODUKCE.



▪ A. RODIN. ▪
PODOBIZNA.

E. FROMENTIN:

MEDITACE O SLÁVĚ A KRÁSE.

VEČER V HAAGU.

Dnes večer, trochu unaven tím, že jsem prohlížel tolik pomalovaných pláten, obdivoval se jim, diskutoval je sám u sebe, šel jsem se projít na břeh Vijveru.

Přišed až podvečer, zůstal jsem tam velmi dlouho. Jest to místo zvláštního rázu, velmi osamělé, a není bez melancholie, přijdete-li tam v takovou hodinu, cizinec, jehož již opustil průvod veselých let. Představte si velkou nádržku obklopenou strmým nábřežím a černými paláci. Na pravo pusté stromořadí táhnoucí se kolem zavřených paláců; na levo *Binnenhof*, úpatí ve vodě, se svým cihlovým průčelím, svými břidlicovými střechami, svým nevlídným vzezřením, se svou fysiognomií z jiného věku a všech věků, se svými tragickými vzpomínkami, zkrátka s tím čímsi, co je vlastní místům obývaným historií. V dáli vížka kathedrály, ztracená na severu, již schladlá nocí a nakreslená jakoby lehkou lazurou bezbarvého tonu; v močálu zelenající se ostrůvek a dvě labutě, které se tiše plavily ve stínu břehu a vyrývaly tam tenké brázdy; nade mnou noční vlaštovky litaly rychle a vysoko ve vzduchu večerním. Dokonalé ticho, hluboký odpočinek, úplné zapomnění věcí přítomných i minulých. Odrazy přesné, ale bezbarvé stápěly se až na dno spících vod s trochu mrtvou nehybností rozpomínek, jež zanechal vzdálený život v paměti ze tří čtvrtin vyhaslé.

Díval jsem se na museum, *Mauritshuis*, jež tvoří jižní roh Vijveru a zakončuje na tom místě mlčelivou linii Binnenhofu, jehož fialové zdivo večer tak působí smutně. Totéž mlčení, týž stín, táž opuštěnost zahalovaly všechny fantomy uzavřené jak v domě stathouderů, tak v museu. Myslil jsem na vše, co v sobě chová Mauritshuis, myslil jsem na to, co se stalo v Binnenhofu. Tam Rembrandt a Paul Potter; ale zde Vilém Oranžský, Barneveldt, bratří de Wittové, Moric Nassavský, Heinsius — jmenuji pouze nejpamátnější jména. Přidejte vzpomínku na stavy, to shromáždění vybrané národem z vlasti, mezi občany nejosvícenějšími, nejbdělejšími, nejhouževnatějšími, nejhrdinštějšími, na tuto živou část, tuto duši holandského národa, které žilo v těchto zdech, obnovovalo se tu, vytrvale rovno samo sobě, zasedalo tu po padesát nejbouřlivějších let, které zažilo Holandsko, vzdorovalo Španělsku, Anglii, diktovalo podmínky Ludvíku XIV., a bez něhož ani Vilém ani Moric nebyli by ničím.

Zítra ráno o desáté zaklepá několik poutníků na vrata musejní. V tutéž hodinu nebude nikoho v Binnenhofu ani v Buitenhofu a tuším, že nikdo nenavštíví sál rytířský, kde je tolik pavouků, neboli tolik obyčejné samoty.

Dejme tomu, že by pověst, která prý ve dne v noci pečuje o slávu, sestoupila sem a chtěla někde usednouti, kam myslíte, že by snesla svůj let? A na kterém z paláců složila by svá zlatá křídla, svá křídla znavená? Na paláci stavů nebo na domě Potterově a Rembrandtově? Jak zvláštní to rozdílení přízně a zapomnění! Proč věnovati tolik zvědavosti obrazu a tak málo zájmu velkému životu veřejnému? Žili tu velcí politikové, vynikající občané, byly tu revoluce, státní převraty, popravy, mučedníci, spory a roztržky, všecko, čím bývá provázeno zrození národa, když náleží jinému národu, od něhož se odlučuje, víře, kterou změní, politickému státu, od něhož se odtrhne a jejž jako by odsuzoval již tím, že se od něho odtrhuje. O všem tom vypráví historie; vzpomíná si na to národ? Kde najdete živé ozvěny těchto neobyčejných hnutí?

V tutéž dobu maloval velmi mladý muž býka na pastvě; jiný, aby se zavděčil svému příteli lékaři, zpodobil ho v anatomickém sále, an obklopen svými žáky otvírá nožem rámě mrtvoly. A tím zajistili nesmrtelnost svému jménu, své škole, svému století i své vlasti.

Čemu tedy náleží naše vděčnost? Nejdůstojnějšímu, nejpravdivějšímu? Nikoliv. Největšímu? Někdy. Nejkrásnějšímu? Vždycky. Co jest tedy krása, ta veliká páka, ta velká pohnutka, ten velký magnet, skoro jediný ten půvab dějin? Blíží se snad více než cokoli jiného ideálu, který mimo vůli vábí oči člověka? A velikost je snad svůdna jen proto, že ji lze snáze zaměniti s krásou? Musíme býti velmi pokročilí v morálce nebo velmi silni v metafysice, abychom mohli říci o dobrém skutku nebo o pravdě, že jsou krásné. Nejprostší z lidí řekne to o velkém skutku. V hloubi milujeme od přirozenosti pouze, co jest krásné. Ke kráse obrací se obraznost, citlivost jest jí dojata, všechna srdce se k ní nesou. Kdybychom hledali, do čeho se nejspíše zamiluje lidstvo ve svém celku, viděli bychom, že ne do toho, co je dojímá, ani co je přesvědčuje, ani co je vzdělává — nýbrž co je okouzluje nebo naplňuje podivem.

A proto nepřidružil-li některý velikán historie k svému životu tento živel mocné přitažlivosti, zdá se, že mu něco schází. Chápou ho moralisté a učenci, nezná ho ostatní lidstvo. Stane-li se naopak, jest jeho památka zachráněna. Národ zmizí se svými zákony, svými mravy, svou politikou, svými výboji; z celých jeho dějin nezbude než kus mramoru nebo bronzu a tento svědek stačí. Žil muž, muž veliký svým duchem, svou statečností, svým politickým smyslem, státnickými činy; snad bychom ani neznali jeho jména, kdyby nebyl celý prosycen literaturou a kdyby nebylo jednoho z jeho přátel, sochaře, od něhož objednával výzdobu na průčelí chrámů. Jiný byl švihák, lehkomyslník, rozmařilec, velmi duchaplný, zhýralý, statečný časem: mluví se o něm častěji a všeobecněji než o Solonovi, o Platonovi, Sokratovi a Themistoklovi. Byl snad moudřejší nebo statečnější? Sloužil snad lépe pravdě, spravedlnosti, zájmům své vlasti? Hlavní jeho půvab jest, že miloval vášnivě všechno, co jest krásné: ženy, knihy, obrazy a sochy. Jiný byl nešťastným vojevůdcem, prostředním politikem, nerozvážným pánem říše; ale měl štěstí, že miloval jednu z nejsvůdnějších žen historie, a ta žena byla prý krása sama.

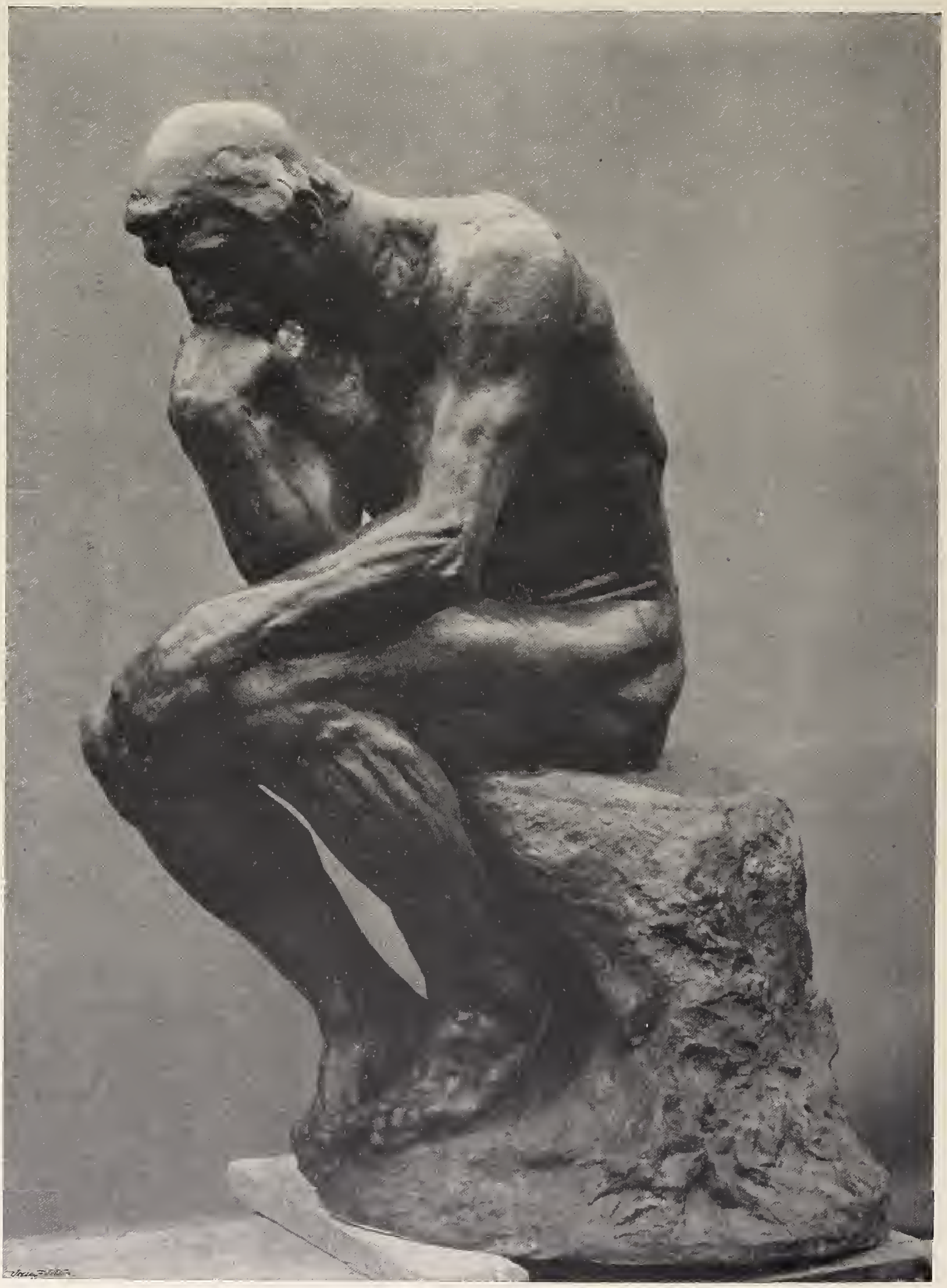
K desáté začalo pršet. Noc byla úplná; močál leskl se již jen nepozorovatelně, jako zbytek vzdušného soumraku zapomenutý v koutě města. Pověst se nezjevila. Vím, co lze namítati proti tomu, jak libovolně slávu rozdílí, a není mým úmyslem ji souditi.

(LES MAITRES D'AUTREFOIS.)





A. RODIN.
TORSO.



AUG. RODIN.
MYSLITEL.

MILOŠ JIRÁNEK:

FRANCOUZŠTÍ IMPRESSIONISTÉ.

Mistři, kteří dobyli již dávno celé Evropy a z jichž podnětů živí se celé moderní umění, dostali se konečně i k nám v representačním souboru. Všechny generace, které přišly po této heroické družině ve Francii i jinde, byly nuceny zaujmouti určité stanovisko k zásadám nové školy, přiznati se k nim nebo reagovati proti nim: ignorovati je nebylo možno. Nám vzdáleným byl impressionismus dlouho dost neurčitým pojmem: znali jsme jej sotva z doslechu nebo z prací často povrchních jeho zužitkovatelů a rozvodňovatelů; nemůže nám býti tedy nic vítanějšího než zrevidovati svůj soud nyní tváří v tvář vlastním mistrům a pozdraviti v nich velké předky moderního umění.

Není to ovšem první příležitost k seznámení se s impressionisty; již na výstavě Francouzského Umění v Manesu na podzim 1902 měli jsme dobré jich oddělení. Brzy na to, v zimě 1903 uspořádala Vídeňská secesse velkou a pro kritické srovnání směrodatnou výstavu Vývoje impressionismu a v posledních letech Salon Cassirer v Berlíně i výroční výstavy tamější poskytovaly hojně příležitosti k jich studiu i tomu, kdo neviděl velkou výstavu pařížskou roku 1900, kde byl dosud jich soubor nejvybranější; (v museu luxembourském jsou zastoupeni velmi nedostatečně). Ale tuším, že je nelze ani vidět dosti často. Mně aspoň děje se s nimi jako s knihou, kterou jsem mnoho čítal a v níž stále nacházím něco nového, ba víc, rozumím sám sobě líp, když konstatuji, jak se změnil můj poměr k ní a všechno moje nazírání.

Zprvu, zdá se mi, cenili jsme všichni u impressionistů kvality dost vnější a tedy nejnápadnější: obsahem impressionismu bylo nám studium světelných effektů, prchavých nálad chvíle, imponovalo nám velké slovo plein-air a novoty technické, a v důsledcích také mistři, kteří novou techniku ovládli do virtuosity, zastínili v našich očích bojovníky, kteří o ni první zápasili: Bastien-Lepage, Besnard, Harrisson zakrývali nám Maneta, Degase, Moneta a Renoira. Trvalo dlouho, než jsme pod touto vnější uniformou společných snah začali rozeznávati jednotlivé umělecké individuality, ale pak ovšem přišli zase ti staří a praví opravdu ke cti: měliť nade vše jednu a největší přednost, osobitý svůj poměr k umění.

Řekl bych skoro: co mi kdysi na impressionismu jako směru nejvíce imponovalo, dnes mi téměř překáží a jeho mistry mám rád již ne proto, že byli impressionisty, nýbrž ačkoli jimi byli. Naše ctižádost dnes je jiná; bohatší smysl barevný, schopnost jemnějších postřehů, které oni nám vydobyli, již zobecněla a není již zásluhou; jejich snaha zachytiti dojem chvíle je nám již příliš krátkodechá, chce se nám většího soustředění, delšího napětí energie, než jakým se spokojovala většina z nich. Ale oni byli na štěstí bohatší než jejich jednostranné intence a my rozeznáváme a milujeme v jich díle dnes právě to, co sahá za formuli impressioni-

stickou, uctíváme osobnosti, které ji přerůstají. Právě Manet, Degas i Cézanne dokonce nejsou pravověrnými impressionisty, Monet a Sisley jsou nám nejmilejší, když na své theorie zapomenou, a neoimpressionistům nemůžeme právě odpustiti, že na ně nezapomínají nikdy.

*

Mohu snad předpokládati, že četné a hojně illustrované kritické a informační články o mistrech impressionismu v posledních ročnících Volných Směrů nevyzněly na prázdno; předpokládám rovněž, že čtenáři znají výborný Úvod k výstavnímu katalogu z péra p. F. X. Šaldy, který znamenitě vystihuje význam hnutí i charakterisuje jednotlivé mistry. Bude mi pak snáze vytknouti, v čem se svými názory liším, nebo lépe, kde dle mého mínění vystavená díla neodpovídají pověsti autorů neb oprávněnému očekávání.

Neboť výstava, kterou se Manesu podařilo, a s jakým namáháním, opatřiti, nestačí ovšem ani zdaleka doložiti chválu, kterou jste slyšeli po léta hlásati s takovým nadšením; za dnešních okolností není to vůbec možno. Co jest shromážděno pod zahradou Kinského, jsou většinou ukázky běžné produkce, málokdy její vrcholky, často jen odpadky, — ale zajímavo i tak. Ba dokážete-li nepoddati se ani starým předsudkům ani prestiži slavných jmen a dívati se opravdu pozorně a nepředpojatě, jest to snad vůbec nejpoučnější výstava, jakou jsme v Praze měli.

*

Výstava začíná *Daumierem*. Viděl jsem v centenalce Pařížské r. 1900 jeho *Divadlo*, obraz pohnutých, momentních silhuett, jako černý Degas, jeho *Pradleny*, mohutnější než ženy Milletovy, jeho studie *Davu na ulici*, úžasně výmluvné v pohybu massy; vedle nich visely tam malé pohledy z atelierů, *Amatéři starých tisků*, ku podivu silné a bohaté ve hře valeurů; tam se jevil velkým malířem a opravdovým předchůdcem impressionistického hnutí; u nás má dost nepatrný obrázek *Z vlaku* a dvě sotva podmalované skizzy, které o něm mnoho nepovídají.

Za to je dobře zastoupen *Monticelli*, vesměs obrazy ze své nejcharakterističtější, klenotnické periody. Některé jsou skoro jen hříčky palety, barevné kombinace jakoby od Makarta *(Houpačka)*, jeho *Oráč* je krásný, barevný Corot, z jeho *Květin* vysvětlíte si dobře velikost Van Goghova obdivu. Je nestejný a jednostranný, ale vždy má nejúžasnější kvality barev; takovou červenou nebo citronovou nenajdete na paletě jiného mistra, působí přímo fysicky, dráždí chuť. Je to čarodějný kuchař, který se vyzná v malířské kuchyni jako žádný jiný a připravuje pouze lahůdky.

*

Z *E. Maneta* je dnes v oběhu již sotva několik odpadků; dle toho, co najdete na výstavě, lehko by mohly vzniknout o jeho umění křiklavě nesprávné pojmy. Jeho pastelové skizzy jsou čtvrthodinné improvisace vždy týmiž čtyřmi pěti tužkami a *Zahrada*, ač z poslední jeho nejstkvělejší impressionistické periody, dobrá není. Pamatuji se na její skvělé blížence z výstavy vídeňské; naší variantě schází pravá šťáva i verva, je v ní kus únavy člověka, jehož inspirace nevydržela do konce. Rozdíl mezi takovou improvisací v jednom dechu zmoženou a mezi prací, kde se dostavila omrzelost, je u Maneta úžasný.

Ale kdyby tu byla i některá varianta zdařená, Manetovi by ukřivdila i ona. K jeho charakteristice patří nevyhnutelně některé z těch velkých pláten, na něž soustřeďoval čas od času svoji energii a u nichž málo rozhoduje, maloval-li je světle či temně, v plein-airu nebo ve světle atelierovém: v nich mohl uložiti více složek své bohaté osobnosti nežli bylo možno v jednodenní studii. Z těch ovšem není nám dostupno žádné, jsou to kusy museální a visí také dnes už všechny v museích.

Nestejně a přece dobře je zastoupen *Renoir;* nestejnost patří už k jeho charakteristice. Nejvíc z jeho rozkošného temperamentu skrývá obraz nejstarší, *Na procházce;* je tu tolik života, že zapomínáte pod jeho dojmem na malování. *Japonský slunečník* je za to lehce nadýchaný pel motýlí, otisk pastelu na skle, s nevýslovným půvabem křehkosti. Vedle něho *Zátoka mlýnu Huetova* a *Děvče v klobouku* nedávají vám zapomenouti, že býval Renoir nejprve malířem porcelánu, a *Snídaně* je z řady pokusů o harmonisaci nepříjemných tonů, jejímž nejznámějším a zcela nesympathickým příkladem jsou *Dvě děvčata u piana* z kollekce Caillebottovy v Museu luxemburském.

Monetovi vyčítá se v poslední době často přílišná, necitelná objektivnost a skoro vě-

decká methodičnost, kladou se mu tedy jaksi anticipando za vinu nesympathické konsekvence, do nichž jeho methodu provedli neoimpressionisté; ale myslím, že lze směle tyto výtky proměniti v pochvalu jeho mužného a zdravého poměru k přírodě. Taková *Chýže celníků* nebo *Ranní slunce* jsou vzory krásného, zdravého malování. Monet je při tom tak suverenním pánem své techniky, že se zdá u něho samozřejmou. *Pissarro* je vedle něho suchý, Boudin preciosní, Lebourg koketní, mladší jsou často prázdní nebo násilní. Na Le Sidanera nesmíte před Monetem pomyslit, aby neztratil ve vaší upomínce.

Pissarrův Větrný mlýn jest jistě dobrý obraz, ale nedrží se mezi Monetem a Sisleyem. Mám dojem, že Pissarrovi škodila vrozená střízlivost židovské raçy: je příliš suše svědomitý a nikdy se nezapomíná a nedá unášet.

Jinak je se *Sisleyem*; to je rozkošný krajinář. Mají ovšem pravdu, kdo říkají, že jest bez Moneta nemyslitelný, aspoň technicky mu vděčí za všechno. Asi ne jinak než ve větších rozměrech Van Dyck Rubensovi: ale jak často je nám Van Dyck milejší než celý Rubens! Vede se mi tak často i se Sisleyem. Kde Monet dobývá, on okouzluje a příroda vzdává se stejně často jeho lichocení milence jako vítězné síle onoho dobyvatele. Z jeho kollekce cením nejvýš *Červencové poledne*, krásnou báseň jasu a tepla.

Raffaelli je zastoupen pracemi nového data a jsou to dobré ukázky jeho poslední manýry; ale je to právě manýra a to se mstí v sousedství těchto poctivých pracovníků, kteří nenávidí formulky a staví se před každý problém vždy nově.

Tato ohromná poctivost a opravdovost tvoří snad jedinou sílu záhadného *Cézanna*; je mnoho nesympathického v jeho práci, schází mu vlastně všechna technická zdatnost, ale cosi nedá vám přece projít kolem lhostejně a pohrdavě. Chci věřit, že obrazy na naší výstavě nejsou prvotřídní; staré černé *Zátiší* ukazuje málo původního, starý Ribot nebo Courbet byli by je namalovali lépe; také v *Podobizně* divně zápasí jakási nemotorná síla. Teprve druhé *Zátiší* a *Vesnice na břehu moře* ukazují snad pravého Cézanna, ale přiznám se, že mne nikterak nepřesvědčují. Nepamatuji se vůbec, že bych byl kdy viděl Cézanna, který by přesvědčoval sám sebou; objevoval jsem u něho jisté a často velké kvality teprve srovnáním, ale potom vedle něho zmalichernělo kde co, tak velká a poctivá byla vždy jeho snaha.

Šest obrázků *Degasových* je promíšeno mezi práce ostatních, ale je vám před nimi, jako by visely o samotě, tak si dovedou vynutit a soustředit pozornost. Nezáleží na předmětu ani na velikosti, Degas je v nejmenší skizze už celý, neboť jeho slovo je intensita. Ostatně jsou mezi jeho šesti čísly aspoň dvě díla zcela mistrovská, za něž se můžete klidně zaručiti, že zůstanou, zůstane-li vůbec co ze 156 čísel této výstavy: je to olej *Žehlířky* a pastel *Po lázni.*

Degasova znamenitá žačka *Cassattová* je zastoupena studií velmi solidní a velmi tvrdou; ze dvou obrazů *Morisotové* jeden je pouhou skizzou v začátcích, druhý, *Podobizna dámy,* je velmi prostřední. Oběma dámám křivdí tyto slabé ukázky.

*

Dobře jsou zastoupeni dva předchůdcové a několik následníků. *Boudin* je malíř velmi solidní a často duchaplný, *Lebourg* snad až příliš duchaplný časem; překáží mi u něho jakási koketnost, jakási lehkost až talianská. Velmi seriosní, dobří žáci Monetovi jsou *Maufra, Moret* i *Loiseau.* Dvěma kresbami a dvěma obrázky olejovými nerepresentuje se *Forain* právě výhodně; ve svých *Advokátech* vyvolává upomínku na Daumiera a rozumí se, že jí podléhá; v *Nahé ženě* je zase nešťasten, že se potkává s Degasem. Totéž setkání zabíjí také *Legranda,* který ostatně přebírá svoje *Tanečnice* až z třetí ruky, někdy i od Besnarda.

*

O třech přátelích, *Vuillardovi, Bonnardovi* a *Rousselovi* tvrdívá se, že vyšli ze Cézanna; přiznávám se, že nevidím nikde toto příbuzenství. *Roussel,* nejrozkošnější z nich, ve svém báječném *Máku* připomíná mi spíše vzácné studie květin od Redona. *Údolí Tempe* za to je zcela Roussel a překrásný Roussel. *Vuillard,* který není zastoupen nejlépe, ukazuje v malých obrázcích *U stolu* a ve *Švýcarském domku* kvality barvy nade vše vzácné. V *Bonnardově Skotské sukni* mne chytlo neobyčejně cítěné a vervní i jednoduché podání masa v ženském poprsí. S jeho *Odpočinkem* si za to nevím rady. *Lapradeova* dvě *Zátiší* by neměla viset vedle rozkošného Rousse-

lova Máku, který je příliš usvědčuje ze zbytečně nediskretního způsobu práce. Z *Anquetina* jsou tu tři disparatní odpadky, které nedovolují utvořiti si o něm určitý soud; *Dethomas* jeví se velmi pevným kreslířem. *Marqueta* a hlavně *Ibelse* i *Bréala* lépe pominout mlčením.

*

Dva mistři zvláště nám drazí, dva z těch, kteří připravují příští cesty a otvírají východisko, jsou bohužel zastoupeni velmi nedostatečně. Žádný z šesti obrazů *Gauguinových* nedá vám plnou míru jeho talentu. *Vodopád* je krásný obraz z první periody; *Palmové stromy* jsou stejně asi vzdáleny dobrého obrazu Tahitského, ku příkladu *Oleandrového háje,* jako naše Zahrada Manetova některé ze zahrad zdařených; *Krajina u Arles* i *Bědy lidské* jsou jistě barevně zajímavy, — ale chtěl bych tu nade vše rád vidět některou z jeho velkých definitivních komposic figurálních z Tahiti, jeho *Ležící Tehuu* nebo *Dva portréty;* pohled na taková díla by osvětlil a učinil srozumitelnými i ne dosti vyjádřené kvality prací u nás vystavených.

Tyto definitivní výsledky, k nimž Gauguin dospěl, nám tedy scházejí na výstavě. *Van Goghovi* scházejí i ve skutečnosti; zemřel, než mohl říci své rozhodné slovo, a nejlepší, co dokázal, bylo jen přechodným stupněm jeho ctižádosti i schopnosti. Méně kultivovaný, méně definitivní než Gauguin, nevyrovnaný, nestejný a stále ve varu, schopný banálností i dětských nešikovností, byl snad ještě mnohem bohatší než jeho starší přítel a byly mu snad souzeny vrcholky, o nichž se onomu ani nezdálo. Velmi nestejně zastoupen je i u nás. *Staré vrby* jsou hodně dětinské, *Podobizna hocha* i *pána* na barbarsky ornamentálním pozadí hodně nevkusny; za to *Domek v poli* a zvláště *Růže* jsou kusy úžasného malířského ingenia, velké eruptivní přírodní síly.

Divnou úlohu hraje v této skupině *E. Bernard. Španělská krajina* i *Nádvoří španělského zámku* jsou jistě dobré obrazy, jichž všechny kvality jsou vypůjčeny od Gauguina; vedle nich *Hudba* (téhož data!) je ubohost nevýslovně nevkusná a strašně banální.

*

Je mi trapno referovati o Neoimpressionistech; vzpírá se ve mně všechno proti této samospasitelné manýře, která není nástrojem, po němž příležitostně sáhnete a jejž zas odložíte, nýbrž donucovacím prostředkem, který terorisuje a poutá a neplní konečně ani svoje sliby. Neviděl jsem přesvědčivý obraz malovaný pravověrnou neoimpressionistickou manýrou, před nímž bych byl musil věřit, že nebylo lze dociliti téhož výsledku jinou cestou, nebo že výsledek za to stál. Nepřesvědčuje mne tady ani *Signac* ani *Van Rysselberghe.* O znamenitých malířských kvalitách pp. *Luce* a *Crosse* ujistil nás ve svých Pařížských dopisech loni p. Ch. Morice; musím tedy předpokládati, že co zabloudilo na naši výstavu, uklouzlo jenom nedopatřením z jejich dílen. Dle mého mínění jeví se tu p. Luce jako malíř třetího řádu a špatný malíř, jenž hledí pointillistickou technikou zakrýti banalnost svého pojímání, a p. Cross není na tom u nás mnohem lépe. Rovněž nechápu, co obdivovati na špinavých plátnech p. *d'Espagnat.* Osvěžuje tu *A. Guillaumin,* ostatně malíř ze staré Monetovy generace, a jinak dost brutální *Valtat.*



AUGUSTE RODIN.
STUDIE K „MĚŠTA-
NŮM Z CALAIS".



A. SLAVÍČEK.
STROMOŘADÍ V
LUHAČOVICÍCH.



■ ANTONÍN SLAVÍČEK. ■
PLATNÉŘSKÁ ULICE V PRAZE.



A. SLAVÍČEK.
OVOCNÝ TRH.



A. SLAVÍČEK.
■ Z PRAHY. ■

J. MEIER-GRAEFE:

EDGAR DEGAS.

PŮVODNÍ PŘÍSPĚVEK TIŠTĚNÝ JAKO ČESKÝ ORIGINÁL.

Renoirovi byl Ingres jedním z jeho cílů. To udává jeho poměr k Manetovi a Monetovi. Degas začal Ingrem, ne však Ingrem, který byl cílem Renoirovým, nýbrž Ingrem realistou, obráncem přísné skutečnosti v rámci svého tvoření, malířem portraitů. Ingres byl Degasovi tím, čím byl Renoirovi, Manetovi a Cézannovi Courbet, prvním odhalením přírody nazírané okem umění. Jako Renoir vzdaluje se od svého učitele, tak i Degas ve svém vývoji klade mezi sebe a svého ideálního mistra mocný rozdíl. Kdežto však Renoir ve svém životním díle jeví se daleko nad Courbetem a to právě přispěním Ingrovým, Degas jako celek stojí spíše stranou od svého východiště. On nepokračoval v Ingrovi jako Renoir, nýbrž provedl s ním jakési přenesení, vykonav ovšem tím úkol stejně nutný. Je-li věřiti Huysmanovi, který viděl pravého mistra (le véritable maître) Degasova v Delacroixovi a mínil, že žádný malíř po onom mistru nechápal lépe barevný kontrast, či-li jak se Huysmans žertovně vyjadřuje, le mariage et l'adultère des couleurs,[1]) pak by přibyl ještě další kontakt mezi Renoirem a Degasem. Také ve svém významu pro budoucnost jsou si rovni, ačkoli žáci jednoho se žáky druhého, hledíme-li k různosti jejich resultátů, nemají nic společného.

Začíti Ingrem a nestáti se Ingristou, už to prozrazovalo zvláštního člověka. A uspokojovati Ingrovým realismem naturalistické požadavky doby, bylo svědectvím vzácné kultury. Huysmans pojal ve svých Certains Degasovský realismus ve smyslu pojímání Primitivů, vida v něm „un art exprimant une survie expansive ou abrégée d'âme, dans des corps vivants, en parfait accord avec leurs alentours."

V tom tkví odlišnost od Courbeta, kterého Huysmans ukvapeně, jako mnozí kritikové ve stejné situaci, nazýval „la brute". Hrubší pojetí Courbetovo nebylo pouze výronem brutální mysli. Kde by bylo bez něho moderní umění! Že Degas nic z toho nepřevzal, v tom spočívá snad důvod, proč se v jeho díle nejeví docela ten zdravý vzrůst ostatních. Za rozdílem, jejž vytkl Huysmans, skrývá se ještě další rozdíl. Následovník a pokračovatel Španělů a Holanďanů, v němž Primitivové budili hrůzu, musil smýšleti i jednati zcela jinak než ctitel těchto časných mistrů. Tento rozdíl illustruje právě nadšení Huysmanse, rozeného obdivovatele Primitivů, který srovnával Degase s Goncourty, o němž víme, že v amateurství našel své vrcholy i své meze, jemuž nikdy nepřišlo na mysl kontrolovati původ svých zálib. Degas vybíral ochránce svých počátků jako amateur a tím zůstal po celý svůj život. Tato zvláštnost nevyčerpává velikého mistra, sice bychom mu nepřiznávali místo vedle Maneta, ale jest ve svých důsledcích důležitou nuancí a jako absolutní přednost neobstojí před impulsivním uměním Courbeta a jeho následovatelů. Courbetovo vzkříšení Španělů a Holanďanů nebylo ničím amateurským, byl to svrchovaně nutný čin, na jaký jen bylo možno mysliti po Constablovi a Delacroixovi. Degasovy „Wahlverwandtschaften" jsou o mnoho méně průhledné, a jestli že z nich na konec vyšel hotový mistr, jest to pozoruhodnější zjev, než dějiny všech jeho přátel.

Bývá nazýván právem největším kreslířem naší doby a s tím souhlasí okolnost, že se vzdělal na mistrech specificky kreslířských. V jeho mládí — narodil se již r. 1834 — byl Ingres na vrcholu své

---

[1]) Ve své kritice na Exposition des Indépendants r. 1880, otištěné v „L'art moderne" (Charpentier, Paris 1883).

moci. Degas znal ho ještě osobně. Ingrův žák, Lamothe, zasvěcoval ho do kreslení. Jeho volba starých mistrů dokazuje rozbor ingrovského obrysu: Lionardo, ranní Florenťané a staří němečtí mistři; vedle toho Poussin, jehož „Enlèvement des Sabines“ skvostně kopíroval. To se ovšem hodí všecko k sobě, ale jak se to hodí k Degasovi? Pochází jeho kresba skutečně od těchto mistrů? Učil se ovšem od Ghirlandaja, když ho nápodobil, i od Holbeina, když prováděl onu obdivuhodnou kopii Anny von Cleve, která jest majetkem Duranda Ruela. Ale co má společného tento ciselisující řemeslník s tvůrcem tanečnic? Také Manet kopíroval obrazy, o nichž je je nám těžko mysliti, že mu mohly něčeho poskytnouti. Ale on jich používá, aby z nich udělal něco naprosto jiného. Oblékl-li Filippa Lippi v roucho Velasquezovo, byl v tom už Manet. Od Degasovského napodobování svrchované přesnosti chybí cesta do budoucnosti. Kreslil později ve smyslu Holbeinově? Menzel byl by mu vůbec upřel titul kreslíře, snad dokonce i Ingres, jeho idol. A právě tato domněnka vzmocňuje naši úctu.

Ale nezbývá nic jiného, leč chtě nechtě akceptovati tuto vývojovou historii, poněvadž je prokázána, a pátrati po důvodech, že z takových prvků mohl vzniknouti takový umělec jako Degas. Obecná zkušenost učí, že my, byť jsme se zrodili v době impressionistů, jsme mnohem méně přístupni analyse nadání kreslířského než malířského. V rozmluvě s jedním z nejjemnějších znalců Velasqueza jsem postřehl, že nerozlišoval lidi jako Sargent a Manet a oba zamítal. Žák Corneliův nepozná možná principielního rozdílu mezi Degasem a Manetem. Když jsem viděl poprvé obrazy Ingrovy, nebylo by mne nikdy napadlo, že měl na nich Holbein podíl. Jediná věc dá se tvrditi s určitostí. Degasova originalita není výsledkem schopností umělce pracujícího štětcem. Úmyslně nepravím malíře, abych předešel zaměňování malířských kvalitdíla, které nemusí býti malbou, s vlastnostmi obrazu docílenými jen specifickým písmem štětce. K tomu není třeba žádné struktury štětcových tahů, a jak známo, tvoří Degasovy pastelly převážnou většinu jeho díla. Tím nemá býti ubíráno na ceně obrazům olejovým. Ale jest při nich míti na zřeteli rozdíl obou právě uvedených druhů. Velmi malý počet těch, které jen štětcem jsou myslitelny, děkují za svůj charakteristický znak ne vynálezu autorovu, nýbrž jsou v tom ohledu nápadně závislé na mistru, který nás právě seznámil s cenou tohoto prostředku, na Manetovi.

První obrazy, studie podle oblečených modellů, jako „La mendiante“ u Duranda Ruela, prozrazují bystré pozorování ve smyslu Ingrově, ale zarážejí bezútěšnou a špatně zastřenou akademičností koncepce a špinavým, bezbarvým materiálem. Již však pozoruhodné „Bureau d'un magasin des cotons à la nouvelle Orléans“ vzniklé po jeho cestě do Ameriky, obsahuje jeden z nejmocnějších zdrojů působivosti umění Degasova. Nevím, zdali který umělec po starých mistrech namaloval takovou perspektivu. Postavy nezapřou svůj původ. Starý pán v popředí, který opatrně prohlíží ukázku vlny, jest Père Bertin s oné strany oceánu. Ovšem že pro stéré variace v typech těchto suchých obchodníků, pro tyto zcela neosob té fysiognomie, které neznají gest, nýbrž jen obchodní mluvu, chyběly Ingrovi pozorovací orgány i schopnost podání; rovněž i pro způsob, jak tito lidé v prostoru sedí, stojí a pohybují se. Podivuhodných zkrácenin jest dosaženo jediným záhybem kalhot. Zmírňování velikostních poměrů od předu do pozadí jeví se ve všech možných nuancích. Ani dva lidé nebo dvě věci nejsou na témž poli a přece tak těžko dosažitelné souvislosti takovéhoto interieuru, vzájemné souvztažnosti osob, které vespolek nemluví, jejich spojitosti s věcmi, s nimiž se mnozí z nich manuelně naprosto nezaměstnávají, jest dokonale dosaženo. V dějinách umění musíme se vrátiti dál než ke Courbetovi, abychom našli něco podobného. Courbetovy Cribleuses, které r. 1900 byly vystaveny s věcmi Degasovými, měly býti něčím podobným, ale ve skutečnosti byly to tři figury sdružené do dvou nesouvisících skupin ve vzduchoprázdném prostoru. Musíme zajíti dále než k Menzelovi, jehož zarážející perspektivy ani v nejmenším nejeví křišťálovou čistotu této obchodní místnosti. Degas opovrhuje obvyklými malířskými prostředky a my tušíme sílu takového odřeknutí. Degas jest tanečník na provaze, který se staví na hlavu, aby bez viditelného kolísání přešel po drátě odsud až na daleký konec, a skutečně dochází právě tak, jak vyšel. Musíme zajíti dále než k Ingrovi, neboť klassickému umělci kontur nikdy by se bylo nepodařilo dosíci takové hloubky. Musíme

jíti dál, za všecky současné umělce, dál o celá tři století, až k Holbeinovi. Pak v některém ze slavnostních výjevů najdeme stejné mistrovství. Ale právě skvělostí a nádherou předmětu jest starý mistr v nespravedlivé výhodě. Oko očarované bohatstvím detailů nemůže tak klidně kroužiti jako v obchodním bureau naší doby. Bylo by třeba ještě o sto let dále se vrátiti a přibrati ke srovnání jednoduchost Flémallovu nebo essenci vší reálnosti, umění van Eyckovo. Teprve pak cítíme se docela na téže půdě a vidíme, nehledíce k ohromnému rozdílu objektů, podobnou mathematiku, prováděnou s touže střízlivostí.

Nikomu nelze bránili, aby se neusmál nad tímto skokem do nečasovosti a nevytkl za vadu, že ten, kdo měl k disposici všecky ode dávna ve zvyklost přešlé zkušenosti, konkuruje s prvními objeviteli principu. Jistě spolupůsobila při nápadu debutantově touha po něčem parádním. Pohnutky uměleckého tvoření vymykají se kritice. Ale ať byl úmysl jakýkoli, toto dílo stojí výš než umělůstka, právě tak jako tento realismus, kterému zdánlivě šlo jen o podání náhodného zjevu, předčí skutečnost. Oboje, bravura, t. j. skvěle provedená mathematika a realismus v pozorování detailu spojuje se v jediný, zcela produševnělý odraz života. Malba jest nejen správnější než Courbetovy Cribleuses, nejen pravdě podobnější než Ingrovské komposice, nýbrž svou duševní hodnotou stojí nad oběma. Při menších nárocích dosahuje větších resultátů v obojím směru. Provedení leží v ruce kreslířově. Malebnost obrazu vzniká effekty kreslířskými, rozvržením figur a věcí v dlouhém prostoru. Barva se drží ve skromných mezích a využívá v podstatě přirozeného rozdílu mezi černí a bělí mužských šatů a vlny, prádla, papírů atd. Šedý tón prostoru sprostředkuje mezi oběma.

Tento obraz vyznačuje přesně cestu dalšího vývoje. Degas rozvíjí později mnohé skvělé stránky, které jsou tu jen naznačeny, obohacuje zejména svou palettu a redukuje rozmanitost svého realismu na formu jednodušší a účinnější. Ale jádro zůstává totéž. Přibereme-li ještě v úvahu obě „Žehlířky“ u hraběte Camondo v Paříži, v nichž tato redukce na několik působivých, jednotlivých postav jest již provedena a barva obohacena, obdržíme v nejjednodušší formě základní prvky, na nichž spočívá celé životní dílo Degasovo: perspektivu a kresbu. „Bureau“ mění se v operní scénu, na níž tanečnice tvoří skupiny, nebo v závodiště se silhouettami jezdců a s touto větší pohyblivostí předmětů roste bohatství perspektivy. Je-li Bureau podobno hbitě sehrané škále, taneční obrazy a défilés jockeyův lze stavěti na roveň rapidním oktávám a pasážím. Nejodvážnější umělůstky starých připadají těžkopádnými vedle točitých schodů v „Leçon de danse“ ze sbírky Blancheovy nebo vedle řady balletek vystupujících ze souterrainu na scénu ve sbírce Camondově. Představa, že někdo musil tyto složité problémy vypočítati, jest úžasná; ale faktum, že jsou zde řešeny hravě, jako ve snu, působí zde na pozorovatele dojmem kouzelnictví. Perspektiva ztrácí v obrazech let sedmdesátých víc a víc stopy geometrických výpočtů. Nižší mathematika jeho Bureau, která mnohými opornými body určovala plochy, přechází ve vyšší mathematiku, která beze všech malicherných pomůcek rozměřuje a rozvrhuje prostor a působí ovšem tím úžasněji. Před mnohými výhledy do dálky, na př. před Place de la Concorde s hrabětem Lepic, s jeho oběma dcerami a chrtem v popředí, pociťujeme bez mála jakousi telefobii; do takové hloubky táhnou se plochy. A zatím co perspektiva bohatne, zjednodušuje se kontura postav. Problém zní prostě: perspektiva a monumentálnost. Dá se zahrnouti pohodlně v několik málo slabik. Ale prostý je na tom právě jen princip a který princip v umění by nebyl takový? Převeďme hodnoty takového Degasa na tyto trpělivé pojmy, jeho perspektivu a jeho monumentálnost, a rozvažme, čeho touto kombinací dosáhl: symbolu pro přítomnost.

Moderní zdá se schopnost suggerovati jedním tahem štětce, jak to dělal Manet. Kdyby nebylo žádného Degasa, bylo by dosti velkou smělostí popírati možnost nějakého Degasa. Kreslený tah připadá nám pro takové úlohy příliš tvrdým. Vzpomeneme si hned na praerafaelisty a podobné nebo na Puvis de Chavanne. Precisnost jdoucí za měkkost Renoirovu snáší se patrně jen s kompromissem se skutečností kosmu, na jehož zobrazení zakládá se impressionismus. Degas však nemá nic z těchto modernistů, aspoň nic vlastního. V „Žehlířkách“ volné světlemodré, světlerůžové, oranžové a šedivé tony pokrývají stěží plátno. Jest ovšem volné nanášení barev patrno, ale jistě nebude v něm



E. DEGAS.
ŽENA S PSÍKEM.

nikdo hledati monumentální působivosti, jaká náleží na př. Courbetově „Vlně“. Ve skvostném obraze sbírky Camondovy, žluté dámě s modrou, fayencovou vázou, datovaném z roku 1872, rozhoduje nanášení o materiále, ne však o obraze. Bez skvostné komposice bylo by dílo prací epigonskou, barva i touche jsou Manetovy a jest pozoruhodno, že zde, kde Degas se snaží působiti cizími kvalitami, jeho jindy nenapodobitelná prostorovost ustupuje v pozadí. Je to, pokud vím, jediný obraz toho druhu a vymyká se úplně z řady ostatních věcí ve sbírce Camondově. Snad lze i v mnohých vnějších jednotlivostech „Závodů“ nebo v „Café“ najíti vliv Manetův. Vztah ten omezuje se jen na palettu beze vší újmy na individuelním vkusu v kombinování barev. A podobnost v jistých komposičních jednotlivostech nedokazuje žádné závislosti. V tom ohledu jest Degas právě tak často dárcem jako příjemcem Manetovým. V ostatku však a to v podstatných věcech jeví se Degas právě v obrazech u Camonda spíše jako odpůrce Manetův. Plastičnost, kterou mistrovský tvůrce Olympie s břitkým výsměchem káral na Courbetovi, Degas hnal mnohem dále. Krajních resultátů v tom směru Degas dospěl baletní zkouškou v podélném formátě, která patří ke sbírce Camondově, kde taneční mistr sedí okročmo na židli před avant-scenou. Tanečnice vesměs v křídové běli, jíž bronzová hněď stínů neubírá na sádrovém tonu, vypadají jako modellované figurky.



E. DEGAS.
ŽEHLÍŘKA.

Chápeme před tímto obrazem, že by byl Degas jednoho dne mohl sáhnouti k hlíně. Přes to Manet viděl v Degasovi druha stejně smýšlejícího. Co s jistým právem káral na Courbetovi jako hřích, byl by mohl, neodporuje si, vychvalovati na Degasovi jako cnost. Resultát je vše. Degas jevil jen přednosti plastického, přesnost formy, ale nikdy ani sebe menší disharmonie ve spojování detailů, jakého požadoval Manet. Jeho neobyčejný barevný smysl oživuje skoro trapně konkretní prostor jeho obrazů tóny vzácné krásy. Jeho nesmírný takt rozvrhuje plastický detail tak, že nikdy nevystupuje do popředí. Ve svých jednotlivých figurách na př. ve svých nahých ženách v lázni nebo při česání vytváří zcela ostrý obrys, který sám o sobě jsa pozorován, působí jako ornament, ale staví obrys mezi barvy, které jej jako tón činí nezbytným. Maluje maso jako umělci, jimž jde jen o hmotu, a v ohbí páteří ozývá se u něho s jistou nuancí modelace Lionardova. Ve svých výjevech na prknech jeviště modelluje někdy až do krajností, ale pak jest rozměr figurek volen tak, že vylučuje každé přepiaté zabíhání do detailů. Plastičnost jest v jeho rukou nástrojem stále měnivým, který neurčuje jako u starých způsob nazírání, nýbrž jest ovládán svobodnou volbou impressionisty — často s rythmem antického původu. V mnohé divadelní scéně zaznívá zcela z daleka tón, jenž upomíná na Poussina. V Závodech sbírky Lindeovy v Lübecku ve skvrnách lze tušiti téměř řecké

rythmy. S léty ustupuje plastický element v celém díle víc a víc ve prospěch mohutnějšího obrysu. Na tento vývoj působil především vliv Žaponska.

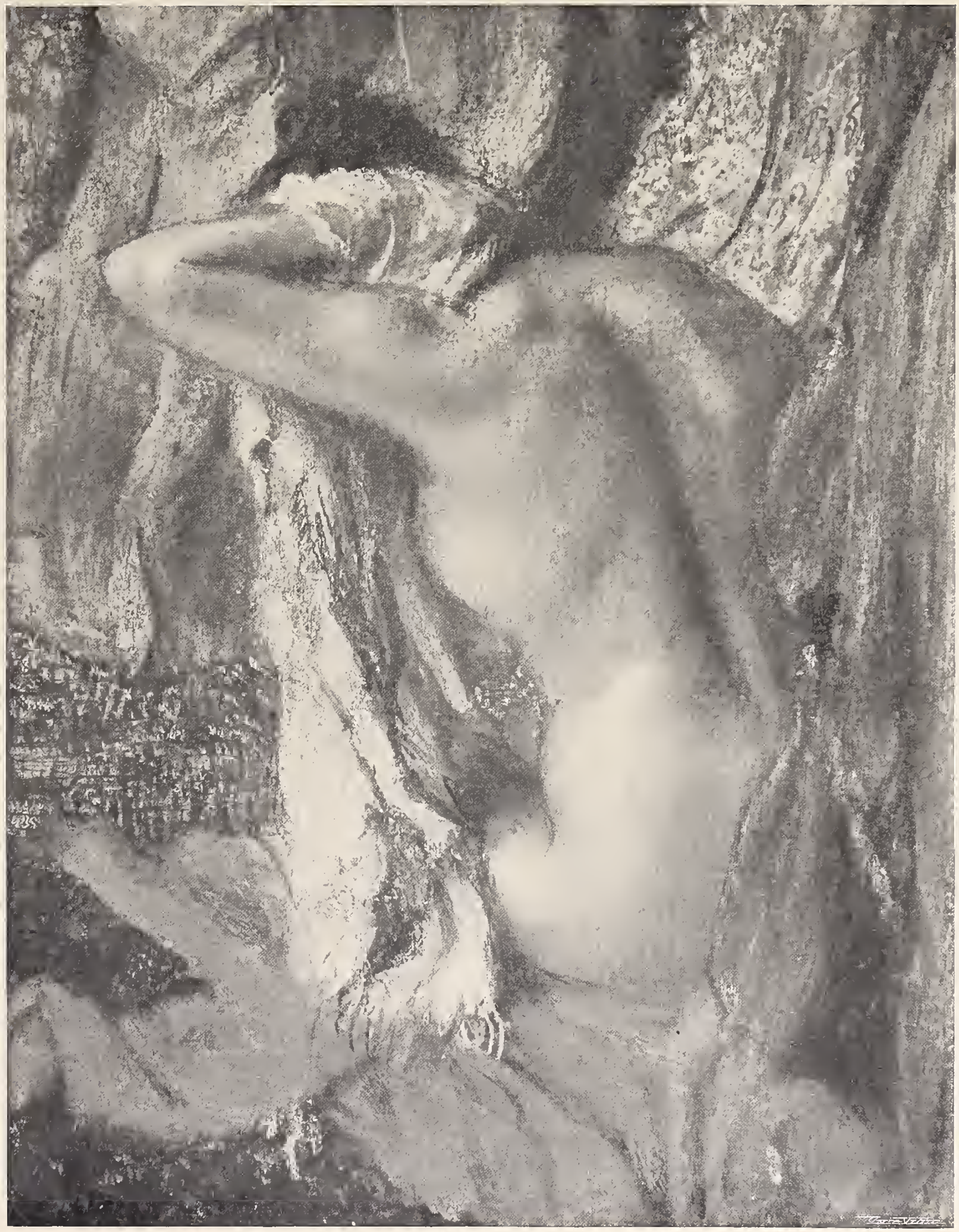
Kulturní dobytí země vycházejícího slunce mohlo by nyní slaviti své padesátileté jubileum. Jak vypravuje Léonce Bénédite,[1]) našel Braquemond, přítel Degasův, jednoho dne roku 1856 u svého tiskaře Delâtra knihu Hoksaiovu, koupil ji ne bez obtíží a nosil ji od té doby u sebe jako talisman. Ukazoval ji všem svým přátelům, vychvaloval každému zvláštnosti kresby a rozložení barev a nakazil celý kruh přátel svým obdivem. Doba k tomu byla svrchovaně příznivá. Žaponci pomohli Manetovi a jeho přátelům omeziti podrobnost v krajinomalbě z r. 1830 a zkypřiti tuhost Courbetovy hmoty. Děkujeme jim za rozšíření ploch, za radost z živých kontrastů, za rušnost v komposici, které objevili půvaby assymetrického, a za nový způsob výkroje obrazu. Nechuť ke klassickému schematu došla v Žaponcích stupňování i zmírnění. Obava před stilisovaným obrysem vstoupila ve stadium větší umírněnosti. Kresbě dostalo se nových cílů. Nikomu žaponské umění nedělalo líp než ctiteli Holbeina a Ingra. Nikdo také nebyl na ně lépe připraven než on a to právě následkem svých klassických počátků. Snad spolupůsobila k tomu i pomíšená krev tohoto poloitala, narozeného v Neapoli; a ještě více jeho vynikající kultura. Edmondovi de Goncourt připomínala kalligrafie Žaponců Michel-Angela a jiné velké mistry. Příbuzná kultura Degasova, která byla dosti silná, aby se spojovala s nejrůznorodějšími prvky Manetovými, absorbovala nové hodnoty žaponského umění právě tak jistě. Jeho positivní smysl prohlédl mathematiku těchto exotických přátel a jeho obrazivosti, která se dovedla spřáteliti i s uměním Gustava Moreau, byly vítány fantasie všech tropů.

Než vstoupíme u hraběte Camonda do kabinetu, v němž jest rozvěšeno a rozestaveno dvanáctero Degasů, musíme projíti sálem žaponských dřevorytů. Jsou tu krásné tisky od Harunobu, Utamara a jiných, nejkrásnější Sharakusové, jež míval Manzi, chytrý rádce tohoto bohatého sběratele. Není to špatná příprava pro to, co nás čeká v kabinetu. Oči potřebují gymnastiky, jíž dodává žaponská hra linií, aby dovedly čísti v arabeskách Degasových těl, a Degas sám potřeboval umění Žaponců, aby dospěl svého, s ničím nesrovnatelného švihu. Radostný požitek z arabesek této „mimique corporelle" uvolnil plastičnost jeho počátků a pudil ho vkládati výraz do linie. Ale duch, který užíval těchto prostředků, jest evropského původu a uvarovává se i v nuancích zaměňování kultur, jemuž podlehl Whistler. Degas přejal ovšem od těchto cizinců přes noc v Paříži zdomácnělých více než Manet, ba víc než kterýkoli jiný z pozdější generace malířů, kteří malíři zůstali. Jejich vlivu nutno přičísti, že čím dál tím více zanedbával plátna a svěřoval své dojmy pastelu, jakoby se chtěl již materiálem více vázati na kresbu. Od konce sedmdesátých let vzal jen zřídka kdy štětec do ruky. Snad byl mu pastel jen pomocí z nouze. Některé jeho sarkastické poznámky ukazují, že v nitru zůstával nepřítelem moderní tendence, která pro vzlet štětce dopouští relief barevného nánosu. Přinášejí-li mu dnes mladí malíři své obrazy, hmatá prý po nich rukou, a teprve když nahmatá hladkou plochu, prohlédne si plátno blíž, pokud to jeho oslabený zrak dovolí. Zdá se, jakoby tušil netrvalost naší světlé, reliefní malby a jakoby se vzdal úplně malby, věda, že hladká dokonalost starých mistrů jest neslučitelná s novými cíli a že k nervům a smyslům přítomnosti, k naší radosti na vibraci života a k naší dychtivosti vyčíhávající okamžik se stará manýra již nehodí. Právě v něm vřela barevná horečka nejsilněji. Jej, kterého záliba byla by upoutávala na léta před jedno a totéž dílo, vyvolával život opět a opět k novým dojmům a jeho ruka tak ohebná pro zachycování záchvěvů okamžiku pozbývala trpělivosti starého řemesla. Proto přišli mu Žaponci, kteří nevěděli o žádném rozpoltění mezi uměními, zcela vhod. Ale Evropanem zůstal. Docela jen jeho kontinentu náleží nesmírné plýtvání vlastním nadáním na materiál zasvěcený zkáze. Co jiného jest skromnost velikých dětí Nipponu, které se omezují jen na dřevoryt, než čirá nutnost? Staly by se směšnými, kdyby si troufaly víc.

Nesmyslné přeceňování těchto tisků, které se dnes hodnotí cenami evropského malířství, nezabrání přesvědčení o jejich velmi relativním významu, jakmile položíme vedle nich pastel Degasův. I kdyby

---

[1]) Gazette des Beaux-Arts, Tome 34, 142; srv. i pojednání téhož autora o Braquemondovi v „Art et Décoration", únor 1905 a poznámky Goncourtovy v „La maison d'an artiste".



E. DEGAS.
PO LÁZNI.

jejich hezoučké listy byly výtvory ruky, jejich výroba jest řemeslná, nejsouc oživena ani jediným dechem toho umění, jež zvěčňuje listy Degasovy; zvěčňuje, aby je odevzdalo zkáze. Za pět století budeme pořád ještě prohlížeti žaponské tisky, kdežto o Degasových pastelech hlásati bude jen několik zvláštních nadšenců, kteří najdou ozvěnu našich požitků v zaprášených knihách. Kdo vcházeje u Camonda z žaponského kabinetu k Degasovi, nevstupuje do vyššího světa, tomu je umění cizinou. Můžeme viděti sto Harunobů bez nejmenší únavy, ale člověku vyšší umělecké kultury jest nemožno zachovati obdiv byť i jedinému z nich, jakmile se octne před jednou studií tohoto Francouze. V Harunobu podivujeme se kalligrafovi a jeho křivky právem v nás mohou vzbuditi vzpomínku na staré mistry, snad i na samého Degasa. Ale vzájemný ten vztah omezuje se na niveau srovnávání písma. Znamenáť ve skutečnosti právě tak málo jako nahodilá podoba mezi rukopisem velkého básníka a rukopisem kteréhokoli pisatele.

V Degasovi cítíme silného člověka. Že tento cit musí zápasiti s odporem člověka, že se jeví velkým téměř proti své vůli, to mu dodává kromě toho i velikosti. Je to takřka vzdor, dépit silného člověka. Všecko v něm připadá jako vzdor: umíněná utkvělost na prachu jeho barevných kouzel, naprostá lhostejnost k veřejnosti, která zabíhá až do plachosti, cynismus před vlastními modely. A takým se jeví i ve vzteklé krutosti své anatomie, v mluvě svých křivolakých gest. Nikdy nenajdeme u něho ladné křivky. Degas jest spíše gothický. A když přece někde sladkost zaokrouhlené formy zalahodí našemu oku, můžeme býti jisti, že hned vedle najdeme neúprosnost téměř schematických linií. Už v Ingrovi lze tušiti někdy pod vlažnou vůní harému jakýsi nádech krutosti. Degas odhazuje od sebe jakýkoli závoj. On zachycuje kloub, ne maso. Figurky, které se u Ingra províjejí v měkkých liniích, tančí u Degasa na napiatých nitkách. On s nich snímá maso a ukazuje jejich kosti. Takový jockey na své herce jest kombinace anatomií člověka a koně, povlečených pěknou koží, provedená s barbarskou bezcitností. Jeho tanečnice jest z kůže odřené zvíře, zvířečtější než koně. Z tváří a posunků nevěstek, ze seschlého masa, jež mlčky zuří, z úsměchu přibodnutých tanečnic, z bolesti, která se stává rozkoší, vytváří nové formy. A tento nový svět forem řídí se právě tak chladnokrevně svým zákoníkem jako svět malíře odalisek. Také vůči Ingrovi jedná ze vzdoru. Jeho formou jest maska, podobná ďábelským pitvorkám Žaponců, a co ji činí lidštější, zdá se pocházeti jen z animality. Po tom pak se rozlévá opojná nádhera barev. V rajské lučiny, před nimiž bledne fantasie tropů, mění se jeho scény. Plochy podobají se ohromným křídlům motýlím, v jejichž barevném prachu sedí slunce. Nelze se odvážiti analysovati jeho barvy, jako nelze analysovati barvu květiny nebo ovoce, protože její podstata se vymyká analyse. Působivost záleží v mihotání a plápolu skvrn. Tužka maluje s ohebností a měkkostí štětce. Z techniky, která až po naši dobu nezbavila se pochybného charakteru přechodnosti, která i v rukou nejzručnějších pastelistů osmnáctého století zůstala mdlým kompromisem, vytvořil nový nástroj netušené důsažnosti, zcela nový prostředek, který stačil všem stránkám jeho talentu a který od té doby musíme pokládati za rovnocenný malbě. Mnohé olejové obrazy Degasovy lze si mysliti v pastelu, na př. uvedenou baletní zkoušku s bílými tanečnicemi anebo r. 1873 vzniklého „Pédicure“, který je rovněž u Camonda, s jejich bohatstvím akvarelisticky nanesených barev. Za to však ani jediný pastel není myslitelný na plátně. Lehce nahozené částečky barvy mají jiný organismus než s olejem smíšené barvy paletty, a Degas dovedl jej svým účelům dokonale přizpůsobiti. Nikdy barva nepokrývá docela podklad. Spojuje se se zrnem papíru a dává spolupůsobiti běli od drobounkých až do velikých ploch. Jako mikroskopické houby rozmanitých druhů rostou modř, fialová, purpur, oranž a světlá zeleň, kterou tak rád klade vedle růžového tónu svého masa. Variace jsou nevyčerpatelné.

Půvab spočívá ve spojení této okouzlující nádhery s neúprosnou krutostí linií. Barva zveličuje anatomické visionářství, ale teprve v posledních létech dospívá své podmíněné autokracie. Skoro všecka díla z dřívějších let i nejčarovnější pastely, jejichž nádhera sama o sobě by stačila vzbuditi náš obdiv, jsou nad to také nevyčerpatelnými dokumenty pro poznání Degasa jako člověka a bylo by lze téměř tvrditi, že jejich psychologická hodnota ještě zveličuje krásu jejich forem.



ED. DEGAS.
V KOUPELI.

Dovedu si představiti ženy, které mají strach před Degasem, protože cítí, že odhaluje a obnažuje jejich instinkty: každá jest v jistých okamžicích jen kouskem škubajícího se bunečného tkaniva. Degas zvěčnil takovéto chvíle ženy. Liebermann napsal ve své Essay o mistru,[1]) že je mu charakteristika právě tak vážnou věcí jako německým genristům. Myslil při tom na Waldmüllera a Knause. Překonáme-li husí kůži, která nás přejede při takovém srovnání, nemůžeme mu nedati za pravdu a to tím spíše, že některá z prvních děl stěží zatají charakter genru. Jen že, míní Liebermann, obrazy genristů vypadají vždycky komponovány, kdežto díla Degasova působí zprvu dojmem momentního zachycení a teprve pozvolna rozvíjejí půvaby komposice. Při téže příležitosti Liebermann mluví o poměru Degasovu k Daumierovi. Tato příbuznost vede nás již ke sféře, v níž leží charakteristika Degasova. Čím byl Daumier pro muže své doby, tím by byl asi Degas pro ženu. Ale srovnání pouští se

[1]) Nakl. Bruna Cassirera v Berlíně. 3. vyd. 1902.

zřetele různosti, kterých nelze přehlížeti. Linie obou, Degasovy i Daumierovy, mohou působiti jako karikatury. Ale tento společný rys objevuje se u tolika jiných umělců, že se z něho žádné specificum nedá sestrojiti. Při karikaturistovi Daumierovi nelze pouštěti se zřetele poměrně nepatrnou účast umělce na jeho charakteristice. Lithograf a umělec jsou tu dvě různé bytosti. Jen nepatrná část jednoho zasahovala do činnosti druhého. Jest ovšem možno, že se lidé báli jeho satiry. Kdo by chtěl z toho činiti jeho zásluhu? Potvrzovalo by to jen tím více aktuálnost jeho působení, která pro nás pozbyla již své kořenné chuti. Příbuznost bylo by však hledati v Daumierovi malíři a v této části jeho díla formální cit odpoutaný od předmětu vyniká nad charakterisaci. Daumier jest mírnější a vřelejší. I Millet mohl z něho bráti. A byl-li ve své době pokládán za chladného, potvrzuje to jen fakt, že od té doby temperatura duší klesla o nějakých sto stupňů. Chlad visí Degasových nemá s oním světem nic společného. Daumier mohl své vtipy vyjadřovati slovem. Jak dobrácký je takový výsměch! Degas se nevysmívá. V jeho obrazech hledáme nadarmo uvolňující rozmanitost legendy. Degas stojí nad příhodami současných dějin a žádná událost neotřese jeho subjektivismem. Vidím takto a jinak nechci viděti! Hovornými lidmi Daumierovými dáváme se rádi upoutati, i když říkají nejhorší věci. Ale bezhlesnost ve stupňovaném gestu našeho současníka, který na nás ničeho nechce, který nežádá ani našeho odporu ani našeho souhlasu, umlčuje nás. Mohli bychom ho minouti bez povšimnutí, kdybychom nevěděli, že to právě bylo by mu vhod, mohli bychom ho nazvati odporným, kdyby všechno patrné nebylo při něm tak nad míru krásné, nazvati ho falešným, kdyby nám všechno neříkalo, že tato železná mathematika není schopna omylu. Ve svém poměru k ženě jeví se jako opačný pol Renoira. Proti světlému obrazu stkvoucí se plodnosti staví ženu zhanobenou, ďábelskost animality, na níž Renoir ukazuje božskost. Ale ten kontrast je příliš prostý, abychom se s ním mohli spokojiti. Nemá pravdu Renoir se svými zlatými barvami? Nemá pravdu tento ve svých právě tak nádherných výtvorech? Cítíme cosi společného, co se nedotýká jádra věci, kontrast, který se vymyká světu forem a přece jen s formou souvisí. Co znamená žena pro Degasa? Pouhý stroj, který nechává pracovati, aby vyzkoušel jeho mechanismus. Dál se o ni netřeba starati. I zcela prázdný interieur Degasův jevil by krutost jeho světového nazírání. Objevuje se tu novum, které náleží jen Degasovi z jeho generace: zcela nové pojetí soudobosti. Pojetí bez symbolů. Co nás k němu vábí, aniž bychom to mohli přičísti jeho barvám, a co nás od něho odpuzuje, aniž bychom se mohli od něho odpoutati, jest jeho tvrzení spíše naše smysly než naše myšlénky přesvědčující a proto tak reální: takový jest život. Když to praví Renoir, vidíme v tom ihned symbol jako u Rubense. Tvrzení nezůstává věcným, nýbrž mění se v báseň a rythmus přenáší nás přes ně. U Degasa rythmus vrací nás zpět k thesi, protože články rythmu jsou právě gesta, z nichž tvrzení umělcovo vyčítáme. U Renoira utkvívá nám dojem barev a forem, který nás upomíná na jiné, s nimiž jsme uvykli spojovati představy jako zdraví a radost. Pastely Degasovy upomínají nás mnohem méně na některou z tradičních forem; nejen mnohem méně na Rubensa, nýbrž i mnohem méně na Ingra nebo Daumiera. Za to však nepoměrně silnější jest vzpomínka na jistá gesta, která vídáme tu a tam u známých a přátel, na sobě samých, často, snad každého dne, zpravidla aniž si při nich čeho myslíme. Uvědomovali bychom si je, kdybychom v takových okamžicích sami sebou nebyli zabaveni anebo kdyby ty osoby současně nemluvily nebo něco jiného nedělaly, co naši pozornost odvrací. Zhrozili bychom se, kdyby tomu nebylo tak, protože tyto pohyby, na ostatním nezávislé, vypadají mechanicky. Jsou zcela necharakteristické, u jedné ženy jako u ostatních, ba i u nejpůvabnějších. Jsou to pohyby neodušenělé, protože duševní apparát, který uvádí v pohyb jiné, je tu zdánlivě nečinný. Jsou pouze účelné, od ramene až k mycí houbě, od špičky nohy až k orgánům se špičkou nohy souvisícím. Obličej, nositel duševního ruchu, zůstává indifferentním, anebo jest také jen pokračováním špičky nohy. V této charakterisaci necharakteristického jest krutost. Jest nemožno mechanismus naší doby vylíčiti lépe. Je to tak pravdivé, že to přechází hned ve formu konventionelní. Tací jsme. A že se vidíme takými v ženě, v bytosti, kterou jsme si Renoirem počínajíc uvykli vídati ještě v rajském prastavu, ještě prostou mechanismu naší přítomnosti, to nás skličuje ještě více. Bez nejmenší narážky, s vědomým vylou-

čením muže ozývá se v Degasových ženách i mužský element, t. j. mužskost moderního monsieur. Ozývá se v nich zároveň i celé velkoměstské lidství, které se dnes rodí s jistými smysly a s jistými nervy, a svět, který tyto smysly a nervy chápou, není ohyzdný jako u Daumiera, nýbrž reální a mechanický. Je dokonce i krásný. Či jsme se nenaučili těšiti se z krás našich strojů? Degas jej činí ještě krásnější tím, že přehání mechanismus. Týž pohyb opakuje na několika postavách. Již v Tanečnicích u cvičné tyče z r. 1878 (u H. Rouarta), v jednoduché ještě harmonii šedi, běli a žlutí, arabeska utvořená z rukou a nohou mluví slavnostní řečí. Na jeho pastelu u Alexise Rouarta stojí vedle sebe dvě modistky v přísném parallelismu a Max Liebermann v Berlíně má v majetku celý vlys zosnovaný podle principu, na němž staří zakládali své herojské reliefy.

Dekorativnost mírní charakterisaci. Zvykáme si na typ, jako jsme si zvykli na tolik jiného. A to tím spíše, že v pozdějších dílech umělcových monumentálnost vystupuje v popředí na úkor psychického. Degas dekoruje svými typy. U Duranda Ruela jsou tři velké pastely, každý se třemi tanečnicemi v různých pósách a různých barvách. Jeden v růžové, ohnivě červené a smaragdově zelené; druhý v modré, fialové a zelené; třetí v oranžové a fialové. Tyto obrazy podávají už stěží skutečnost; figury jsou už stěží lidmi. Jejich kůže je všecko jiné než epidermis. S abnormními póry, v nichž sedí barva, upomíná na dirkovanou kůru zvláštních stromů, na šupiny salamandrů nebo na vzácné zeminy se zvětralou rudou. Nádhera nabývá bezduchým vzezřením hieratické velikosti. Do duše vkrádá se tušení kultu temného původu.

Poznání, že tyto znaky patří nám, ustupuje pochybám. Nabyli jsme schopností vytvářeti takové divy beze všeho vznícení? Či leží i v tom nejubožejším, jež modelér našeho ducha nalézá na své cestě, slib divotvorství? Zdá se, jakoby od idolu zaznívala slova, jimiž opojená pokušitelka sv. Antonína volá k smrti: Féconde ma pourriture!

Z dalekých končin přišel Degas k vůdcům své generace. Bylo pochybno, přidruží-li se k nim. Má-li které umělecké prostředky s nimi společné, je to bez významu; co jej však od nich odlišuje, to jej vždycky bude činiti cizincem v jejich kruhu. Přece však jeho genius řešil část společného úkolu. Také on podal obraz své doby, a to ostřejší a výraznější než Manetové, Cézannové a Renoirové. Tento aristokrat jejich kruhu, nejchladnější přítel davu, nejsubtilnější znalec aesthetických rozkoší pronikl ve sféru skutečnosti, o niž ostatní sotva zavadili. Byli spokojeni v době, jejíž obraz určovali, a odpor jejich individualit proti reakcionářskému pudu jejich okolí jen převáděl tu energii na jejich díla. Jejich optimismus jest zcela positivní jako bouřlivý impuls Courbetův. Z jejich obrazů zní jásot vítězného Antonína na konci grandiosního snu, štěstí věřícího, jenž vidí vznikati a růsti kosmos a vzdávaje se s radostí hlodavých muk myšlenky, touží při tom spolupůsobiti: splynouti se vším živoucím, se zemí, stromem i vodou, se všemi vůněmi, světly a zvuky, „descendre jusqu'au fond de la matière, être la matière“! Manet formuluje tuto víru se silou apoštola. Renoir rozplývá se radostí nad nově objeveným bytím s bujností onoho knížete malířů sedmnáctého století, jehož umění zobrazuje nejvyšší vystupňování světské moci. Cézannův enthusiasmus otvírá mystické nivy. Jen Degas zůstává chladný. Skoro bychom myslili, že nenávidí to, co podává. Ale pak bychom musili tuto nenávist, která oko neotupuje, nýbrž bystří, která se ani o vlas neuchyluje od pravdy, nazvati svatou; musili bychom jí žehnati, neboť šíří tutéž atmosféru úrodnosti a plodnosti jako láska ostatních, jest právě tak bohatá, právě tak silná, neboť koho by její zjev neobohatil a neposílil? A proto Degas náleží do společnosti ostatních. Tyto čtyři mistry lze nazvati sloupy moderního umění, neboť žádný z nich nedá se nahraditi jiným z moderních umělců. Jako mocné karyatidy nesou na svých ramenou v mraky zahalenou budoucnost. Co dali umění, objevuje se a opakuje ve všech velkých umělcích, kteří přicházejí po nich. Že nebyli dostiženi žádným z mladších, tomu při krátkosti času nelze se diviti. Ale jsme nuceni dodati: nikdo z nich by vůbec neměl býti dostižen. Tito čtyři představují třídu umělců, jejichž další trvání za našich dnů není zabezpečeno. Není žádného důvodu pochybovati o tom, že v jejich uměleckých vymoženostech se pokračuje a bude pokračovati. Ale byť nám bylo sebe těžší odvrátiti od nich své zraky, bylo by přece pošetilostí se domnívati, že krása byla jimi vyčerpána. Francie se ne-

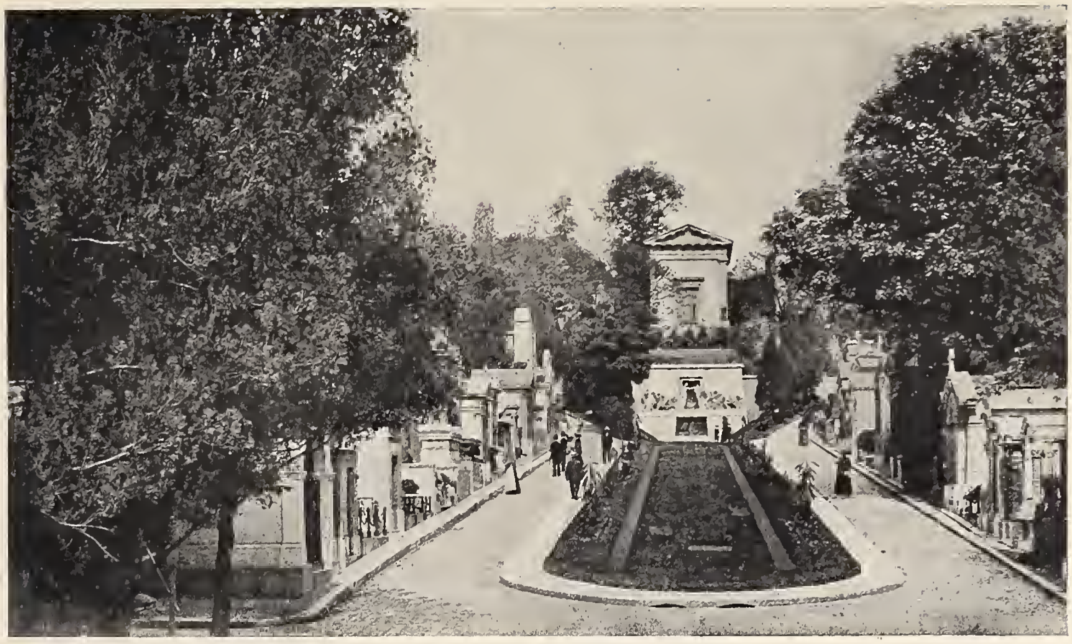
zastavuje. A právě proto, že tak mnoho stvořili, zanechávají budoucnosti mnoho práce. Nová generace provedla již od jejich doby novou práci a my poznáváme bez obtíží bohatě rozčleněnou stavbu vývoje. Poznáme nové individuality, téže nepoddajnosti v přesvědčení, téhož nadšení a v podstatě nemenšího nadání; poznáme díla, která nás stejně uchvacují, v nichž dokonce krása jeví se ještě soustředěnější. Jen jednoho pohřešujeme, toho, co jest společné mezi Degasovskou nenávistí a Renoirovským optimismem, toho dramatického výrazu jejich nazírání, který nejmocněji stělesnil Manet. Jest neobyčejně těžko nabýti o tom již dnes zcela jasných představ, protože jsme všemu tomu tak blízcí, a přece toužíme právě po takových poznáních nejvíce, protože nám mohou přinésti rozšíření našich aesthetických požitků. Jako ve všech velkých umělcích objevují se i v těchto podstatné znaky nové doby. Těm se však vyhýbali jejich nejbližší současníci a pronásledovali smělé novotáře posměchem a nenávistí. Nebylo docela totožné s principem nového směru to, v čem pozorovatel odchovaný na starém shledával tehdy náklonnost k šerednosti, a v čem tak mnohý dnešní dilettant vidí jen proto pramen krásy, že tomu uvykl. Pohoršení vznikalo, anebo zdálo se vznikati z obecnějších kulturních prvků, na př. z umění moralistního; forma útoků na Manetovu Olympii nepřipouští o tom žádných pochybností. Odpor jevil se ne tak proti umění, jako spíše proti pudu modernistů po poznání, odsuzoval se a zavrhoval nápad zkoušeti působení světla na nahých lidech ve volném prostoru anebo obírati si za předmět umění jiné výseky přírody, v nichž se spatřovala tu indecentnost, tu nudnost a bůh ví co ještě jiného; zkrátka ze všech možných důvodů odpor proti užívání přírody v rozsahu u modernistů oblíbeném a zdánlivě neobmezeném. Umělci zase cítili v tomto svém nazírání, které se příčilo jejich současníkům, bodec protestu a rozněcovali jím sebe samé, své nepřátele i své přívržence. Z těchto na počátku zcela negativních vztahů mezi umělcem a publikem vyvinul se poměr více nebo méně veřejného rázu, v němž můžeme snad spatřovati poslední zbytek oné popularity, která ve všech dobách byla přirozená umění. Možná, že jen v tomto sociálním poměru spočívá příčina přednosti těchto čtyř velkých mistrů před jejich nástupci. Získali tak mocnější resonanci pro svá slova — pro svůj pathos, odvážil bych se říci, kdyby slovo to nedopouštělo tolik chybných výkladů. Jest možno, že se mýlíme, že jen blízkost dnešních umělců to působí, pohřešujeme-li v jejich dílech podobný impuls. Právem klademe takového Bonnarda velmi vysoko. Staví na Renoirovi a zejména na Degasovi s volností velkého umělce. A přece jest mezi ním a Renoirem nebo Degasem nepřeklenutelný rozdíl a to docela mimo talent i schopnost. Jest snad umělečtější, odvažuje snad ještě jemněji to, co je umělecky cenné, ale chybí mu ona pathetická forma, která jest vlastní nejreálnějším a nejujasněnějším dílům předchůdců, nejpatrněji dílům Manetovým. Vytýkati mu nedostatek, znamenalo by káratí jej za to, že jen umění určuje dnes myšlení pravého umělce. Viděti v tom přednost, bylo by totéž jako snižovati jeho velké předchůdce. Avšak tím nejsou vinni umělci, nýbrž samo umění, tento pojem sám sebou se rozvinující a nabývající nutně větší a větší abstraktnosti. Vzdaluje se pokaždé tím více od lidstva, čím blíže se k němu přimkne jednotlivec. Oni čtyři slavní umělci nebyli jistě posledními hrdinami umění, ale byli možná posledními umělci, jejichž hrdinství mohlo si lidstvo uvědomiti v plném rozsahu, posledními nositeli bohatýrské historie. Dnes nevylučuje se již z výstav žádný talent. Každá individualita, i největší, najde svého snoba, který se jí obětuje s nadšením. Biografie rodícího se umění budou znáti ještě méně gest než biografie Degasova. Zcela uzavřen ve svou lasturu, odloučen od světa spřádá umělec svůj sen a nic ho již nepojí s jeho spolusvětem, ba ani jeho hněv. Takovým způsobem snílkové mohou zcela nerušeně zjemněti až v pavučinová vlákna. Ale, ptáme se s úzkostí, kdo jim pak porozumí?



OTOKAR NEJEDLÝ.
KLUZIŠTĚ PŘI SNĚ-
ŽIVÉM POČASÍ.



TAMIKUNI: Podobizna herce v roli dvořenína. Typická forma podobizen herců, v šatech zdobených z pravidla velkými vzory, připomínajícími starobylost a působícími zároveň na větší vzdálenost. Barevný dřevoryt.



VSTUP NA PAŘÍŽSKÝ HŘBITOV PÈRE-LACHAISE.

KAREL SCHEFFLER:

PÈRE-LACHAISE.

PŮVODNÍ PŘÍSPĚVEK.

O Père-Lachaise bylo v posledních letech často mluveno. Ale pokaždé, jen když se mluvilo o Bartholoméovu pomníku mrtvých, který před krátkým časem byl postaven v hlavní aleji tohoto obrovského hřbitova. Také jen tento pomník byl vlastně příčinou mé cesty. Bylo mi často tvrzeno, že tento proslavený produkt tak problematické, moderní plastiky pomníkové může býti plně oceněn jen na hřbitově, jen na místě, pro které prý byl myšlen. Protože pak dílo Bartholoméovo před několika lety v drážďanské umělecké výstavě budilo sice pozornost, ale hlubšího dojmu nemohlo vzbuditi, byl jsem velice na to zvědav, zda umístění může míti skutečně takový vliv.

Ale můj konečný dojem z pomníku náležel k těm nemnohým zklamáním, která mi přinesla Paříž. Dílo, tak jak je rozloženo na příč hlavní aleje, naprosto nepůsobí. Dokonce i ona trochu divadelně banální mystika, která tenkráte v hlavním sále drážďanské výstavy přece jen z něho vanula, vyprchala v plenairu volného prostoru; pomník je tak nešťastně umístěn, že ztrácí i to, čeho mu v uzavřeném prostoru nebylo lze upříti. Staly se při tom principielní chyby. Působil-li pomník v Drážďanech jistou náladovostí, byla příčina v tom, že pozorovatel stál hluboko pod ním, že se musil dívati vzhůru jako na chrámovou frontu a že tak již mohutnost navěžené massy budila dojem monumentality. Temnota výklenku, do níž vstupují obě postavy, působivý to a malebný nápad, který je však paralysován skupinou mrtvých na spodu umístěných a to proto,

že tajuplnost, strach před neznámem a všecky jiné s tím souvislé dojmy, které má vzbouzeti neprůhledná temnota, touto skupinou jsou zcela plochým způsobem zaplašeny, dále proto, že umění prostorovosti nahrazeno principem postupu dobového, ježto umělec znázornil řadu stavů vedle sebe ve stejné ploše, a konečně proto, že tajemství, jehož rozřešení se zároveň podává, nemůže míti již žádného půvabu tedy tato temnota výklenku dávala v Drážďanech přece jen tušiti děsivé prostory jakéhosi temného, přízraky oživeného chrámu, chodby nekonečnosti. Tento dojem je však také Bartholoméovu pomníku absolutně nutný, má-li vůbec působiti. Proto by bylo bývalo žádoucno, postaviti pomník v takové výši, aby stoje třeba na konci cypřišové aleje byl oku něčím úplně dominujícím a monumentálním, aby působil jako vchod do neznámého, jako průčelí chrámu všech mysterií života.

Ale na Père-Lachaise použili pomníku jen jako stupně, vsadili jej do terrasovitě vzestupující aleje jako pouhou terrasovou zeď takovým způsobem, že se hlavní cesta před ním rozděluje, vystupujíc po obou jeho stranách zase výš k dalším terrasám a ke kapli, jež korunuje návrší. Proto na přicházejícího pomník působí nejinak, než jako relief vsazený do boku návrší, jako vyzdobený, obrovský schod. Otvor, do něhož vcházejí obě hlavní postavy, není ani dost málo temný, nýbrž vypadá jako hloupý, prázdný výklenek. Ale kdyby i byl prodloužen v chodbu vedoucí tak hluboko do návrší, že by se reflexy denního světla v něm utápěly a že by vypadal černý jako noc, přece by obě postavy k smrti se ubírající nevybavily mocných dojmů, protože pak vcházejí jen — skutečně jen — do země, k červům, do něčeho bez prostorového, massivního, čeho si žádná fantasie nepředstaví ani neoživí, místo do prostoru mocně působivou architekturou umělecky podaného, jehož nekonečná prázdnota i architektonicky by byla znázorněna. Symbolické působivosti mohlo býti dosaženo jen architekturou; to, čím pomník nyní působí, jest v nejlepším případě naturalismus. Ale nejvíce ke zklamání přispívá okolnost, že s výše nad pomníkem jednoduše důstojná kaple pozdravuje kráčejícího a již svou dominující polohou na sebe oko upoutává. Pomník Bartholomeův poklesává na pouhý, velmi krásně vyzdobený vchod do sklepa. Cit vzdoruje šťastně představám chmurných mysterií smrti, protože pozdviženému zraku — a oko hledá vždycky výšin — naskytá se radostný a smavý obraz: kaple, zelené stromy a veselé, promodrávající se nebe nad tím. Tento přirozený obraz zatlačuje nelítostně akademicky poctivý výplod atelierové fantasie a dobrý vkus probouzí touhu viděti na místě tohoto těžkého, plastického díla zelenou, travnatou plochu, aby radostný dojem celku nebyl rušen zvláštní pretencí plastiky pozornost na sebe soustřeďující.

Nikoliv, pro Bartholoméův pomník nemusí se nikdo pouštěti na daleký východ Paříže. Ale hodiny strávené na hřbitově poskytnou jiných dojmů, které se nesmazatelně vtisknou v duši návštěvníkovu.

Zatím co odkládám péro, abych soustředil své myšlenky na ony ranní hodiny, zas ovívá mne již ta veliká, zelená nálada hřbitovní. Vzpomínka prochází s úžaslou zbožností těmi propasně hlubokými, fantasticky se klikatějícími pěšinkami, stoupá s terrasy na terrasu, vzhůru na výšinu mrtvých, stále v těsném sousedství s náhrobky, z nichž každý je chrámkem vážně zbudovaným ze sličného kamene, bloudí ve blažené tesknotě ve stínu stoletých stromů, jež se rozrůstají po celé hoře v hustý les a shlíží mezi haluzemi na Paříž kouřící a bušící v ranní práci, na to hlavní město světa, mohutně rozložené a fantasticky zahalené v slunečný opar ranních hodin.

Kolem mne rozkládá se les architektury a vegetace, jakobych se octl v troskách města rozpadajícího se v divočině pralesa. Náhrobky, kaple a těžké klenby vroubí široké cesty i úzké pěšinky ušlechtilými formami umění. V tomto kamenném sadu hřbitovním, pod zelenými klenbami stromů připadám si jako v museu architektury pod širým nebem.

Zda působí nálada tohoto pohřebiště tak mocně i na protestantského seveřana, jenž zná hřbitovní poesii téměř jen z malých hřbitůvků svých vesnic a o kultuře hřbitovní ve vyšším, architektonickém smyslu sotva co ví? Snad nikde nepoznáváme tak jasně jako na Père-Lachaise, že podmínkou mocně se rozvíjejícího posvátného umění, jehož odnoží jest i náhrobní plastika, jest náboženství vševládné, organisující a vytvářející určité kulturní formy. Takovou mocí protestantismus nikdy nebyl. Neníť tak samostatným útvarem náboženským, jako spíše organisovaným protestem proti přežitým náboženským formu-



J. PREISLER.
SKIZZA.



J. PREISLER.
SKIZZA.

lím, přípravou pro moderní individualistické nazírání světové, jemuž jest obecnost pojmem neznámým. Až dosud se protestantismus neosvědčil tvůrčím v tom, co je specificky náboženské, to jest v synthesi; vytvářel nové hodnoty jen v otázkách morálních a sociálních: jako kritická energie. Protestantismus nemá tvořivé fantasie. Pro své kostely, prosté vší obrazové výzdoby, nenašel vlastního stylu a musil se spokojiti střízlivě zjednodušenými útvary katolické architektury; a právě proto, že nemá samostatné církevní architektury, nemohl ani na svých hřbitovech vypěstovati svérázného umění náhrobního.

I protestantský hřbitov může býti poetický. Když nakloněné křížky a nápisy zarostlé vysokým křovím vyhlédají skromně z rozkošné změti bujných květů, když těžké náhrobní desky ztrácejí se tajemně pod hustou sítí tmavého břečtanu, když drazí mrtví odpočívají ve vonném stínu kvetoucích lip, pod rudými růžemi a bílými okolíky bezu, když se motýlové kolébají na květech aster a včely s bzukotem poletují v záři sluneční od jetele k jeteli, je i v tom poesie. Ale je to poesie přírody, prohloubená myšlenkami na význam místa. Kde však na naše hřbitovy vniká architektura, kde si zámožní budují kaple a stavějí pomníky, tam tato poesie mizí hned před nevýslovně neuměleckou nekultivovaností. Na našich městských hřbitovech se studenými, žulovými obelisky a mramorovými kříži, s náhrobními kaplemi, o jediné, olíčené façadě, s prázdným zadem, jenž se s brutální nahotou neslušně obrací do ulice, s nechutnými deskami, do nichž konvencionelní fraseologie ryje své zlaté litery, se schematickým parkovým rozvržením, jest umění právě tak neznámou věcí jako v ulicích našich velkoměst. Monumentální architektonika doby obráží se vždycky v malém ve stavitelství hřbitovním. Ba dokonce zvlášť jasně, protože na hřbitově každá forma musí vzrůsti v obraz abstraktního a v okrasu absolutní a neúčelnou, má-li se vyhověti ideovým



J. PREISLER.
SKIZZA.

potřebám místa. Toto idealisování, dosažitelné jen uvolněním od drsné účelnosti, jest však možné jen tam, kde duchovní potřeby diktují požadavky umělci, kde sociálně náboženské chtění potřebuje a žádá si roucha, jímž je symbol. Protestant nemá žádného náhrobního umění, protože neví, co by svým mrtvým řekl. Jediné, čeho jim může poskytnouti, jest studená, vlhká zem, matná temnota a bezradně smutná a neurčitá představa z mrtvých vstání.

Jinak katolík. Jemu nestačí postaviti svému zemřelému kříž a dál o něj nedbati; staví mu dům, malý chrámek v upomínku. Tam rozvěšuje drahé památky, tam rozkládá smuteční stuhy a věnce, rozsvěcuje svíce a postavuje klekátko. Rok co rok vchází tam v určité dni sám nebo v průvodu přátel a kněží a obětuje svým žijícím mrtvým zádušní mši. Nepřichází ke hrobu s lopatou a konví jako zahradník, nýbrž s obětními dary a růžencem jako prosebník. Kde protestant tajně a v úkrytu za křovinou, aby soused nespatřil jeho sepatých rukou, šeptá svou rozpačitou a bezcennou modlitbu, tam katolík zavírá se do náhrobní kobky a za barevnými okny a při svitu svíček poklekά vroucně na kolena. Katolík oživuje náhrobek ceremonií. Jemu jest hřbitov místem kultu právě jako kostel a jen proto se mu stává též místem kultury umělecké. Jest ovšem i na katolických hřbitovech mnoho strnulého konventionalismu; ale co na nich zůstává živě symbolisujícího, postačí stále ještě k tomu, aby se hřbitovní umění tak hanebně nezvrhovalo a tak pustě nezřemeslňovalo, jako se ode dávna děje na hřbitovech protestantských. A je to právě jednota myšlenky a formy, synthesa života a smrti vtělená v umění, jež mocně uchvacuje návštěvníka na Père-Lachaise. Celá doba zjevuje se tam v čistých architektonických formách, neboť se mohla opírati stejnou měrou o konvence náboženské jako o architektonické. Tento hřbitov jest v pravdě grandiosním památníkem tradice, museem



J. PREISLER.
SKIZZA.

pod kvetoucími stromy, vysoko nad dýmem všedního žití a přece uprostřed neúnavně bušícího života.

Père-Lachaise jest v podstatě výtvorem empirového stavitelství. Byl založen městem r. 1804 a stavitelské umění nejbližších desítiletí určilo tak pevně jeho celkový architektonický ráz, že rozkladné symptomy nové doby stilu celku pranic neublížily. Neboť i v konservativní Paříži od nedávna počíná opouštěti náhrobní architektura osvědčené tradice; směřuje spíše k skulpturálně dekorativnímu individualismu a nahrazuje monumentální umění uzavřené a jednotné subjektivisticky anarchickou a bezvýraznou strakatinou. Od té doby, co stavitelství degeneruje, vniká na hřbitov sochař, naplňuje jej portraitními skulpturami zemřelých a vytváří galerii podobizen tam, kde jindy bývalo město hrobů. Na Père-Lachaise nezbývá už ovšem pro tento umělecký omyl mnoho místa a proto nové ideje, které se zakládají spíše na studených uměleckých pojmech než na uměleckém cítění společnosti, nejsou mu tak tuze nebezpečny. Velký, nezapomenutelný dojem této zahrady mrtvých prýští právě z neosobního charakteru jednotlivých náhrobků; neboť celek působí mocně jen tehdy, když jednotlivost ustupuje v pozadí. Čisté architektonické formy v stejnoměrně šedém pískovci působí ve své studené abstraktnosti podivuhodně děsivým dojmem transcendentálního. A že tento dojem není skličující, nýbrž vítězně krásný, o to pečuje jaro, léto, podzim a zima, jež svými pohodami a nepohodami strnulost umění pokrývají barvami života.

Čistá architektonická forma, právě tak jako hudba, jest vlastním uměním smrti, protože se nevztahuje k určitým předmětům a chová v sobě a priori věčnost. Právě chladná, puritánská vážnost empirových forem hodí se dobře pro hřbitov. Jejich antikisující element zvyšuje dojem chrámové velebnosti, a celkový nenaturalistický, ba nadsmyslný ráz jednotlivých součástí udržuje city pozorovatelovy v uctivé vzdálenosti. Studená nahota křivek, přísná bezživotnost palmet, věnců a závěsů, upiatá cudnost a velebná prostota profilů, to vše spolupůsobí na sesílení nálady hřbitovní a zvyšuje dojem monumentální okázalosti. Nepoutáno jednotlivostí,

těká oko po této nekonečné zahradě hrobů, po svazích návrší a odkrývá obrazy svrchovaně malebné nádhery. Svět romantiky se otvírá v těchto kamenných, zelenajících se sadech; ne romantika milostného blouznění, nýbrž romantika myšlenky, která touží nahlédnouti v tajemství života a smrti.

Symbolicky připadají člověku chvíle na tomto hřbitově, kde si poslední, živý sloh stavitelský v dějinách postavil náhrobek. A zatím co srdce překypuje, hluboce dojato věčně znějící hudbou umění, oko přečítá jména nerozlučně spojená se světovými dějinami ducha. Trnouc ve chladně velebné atmosfeře uměním zjasněné smrti, myšlenka na nesmrtelné, kteří jsou tu buď pohřbeni nebo sem byli převezeni a u jejichž náhrobků stojíme, působí skoro tísnivě. Chopin, Bellini, Boieldieu a Cherubini, David, Gros, Géricault, Daubigny a Delacroix, Molière, Lafontaine; Daudet, Béranger, Beaumarchais, Balzac a Börne, Thiers, Rachel a Laplace: jména toho zvuku čteme podle cest a vzpomínka na ně, na jejich žijící díla a na doby, jež klíčem svého ducha nám otevřeli, oživuje to mohutné pohřebiště, tak že se člověku zdá, jakoby duch dějin kráčel zadumán pod lehce šustícími stromy, jakoby věčnost sama k sobě hovořila.

Sedím u cesty, opřen o jeden z krásných těchto náhrobků. Za keři šeptá tlumeně hlas kněze v kruhu truchlících přátel zbožná slova. Mezi pomníky, jež tvoří temný rámec, oko shlíží na město nejživějšího života. Temný hukot, hrozivé reptání stoupá z něho vzhůru k tomuto městu smrti. Vítězně, jako skála věčnosti, tyčí se po vrchu rozložený hřbitov nad bezoddešným shonem tří millionů chtících, doufajících a života dychtivých. A tak sedím v zapomenutém koutě a dávám se od mrtvých poučovati o životě. Všichni kolem šeptají ze svých hrobů, čím byli, čeho hledali s faustovským úsilím, jak pěli svými hlasy ve zpěvných závodech života, jak všichni po svém milovali boha a poslouchali přírodu. V šumění větru zpívá hlas lidstva, v mihotu májového slunce po haluzích a kamenech touha po životě v tisíceré formě se chystá ke z mrtvých vstání a kol do kola ve chladných vůních jitra, jež jaro přes noc zrodilo v celé jeho slávě, působí v imposantním mlčení všemoc, jež probouzí život, aby jej usmrtila, a usmrcuje, aby vytvořila život nový.

Tiše padají bílé lístky kaštanových květů a kladou se zvolna na cestu i pažit. Svým světlým chmýřím zasněžily již Chopinův hrob po mém boku. Padají lehounce i na můj papír, a tužka zachycující chvatnými slovy mé dojmy odsouvá je stranou.



KRONIKA

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Nové professury na akademii umění. Slova nového rektora universitního J. Golla při installační řeči o snižování kulturních potřeb na politiku („každá nová almara, každých sto knih pokládá se za politickou vymoženost a ústupek národnostní straně“) nemohla přijíti ve vhodnější čas. Jsme právě uprostřed podobných obchodů politických s novými professurami na malířské akademii, kdy se opakuje odporný obraz čachru jako při universitních skříních a knihách. Že byli veřejnost i hlavní účastníci zákulisních dražeb politických naprosto nepřipraveni, vidíme z chaosu v denní žurnalistice: povolaní lidé mlčí, kdežto nevhodní mluvčí koterií politických a kde která redakce rodinného časopisu snaží uplatniti svůj hlas. Záležitost neprávem dostala pečeť sensace denního života. Naše veřejnost nedovede se vzrušovati sice událostmi uměleckými; jsou-li bez pikantní příchuti, ale umí náležitě se ujmouti věci s tímto pozadím. A zde bylo tolik příležitosti, po vyhrané bitvě a usazení dvou nových českých professorů v Letenských atelierech chlubiti se politickým bystrozrakem a vahou v ministerských kancelářích!

My se ovšem na tuto komedii díváme jinak; je nám bolestno i stydno, že se u nás opakuje případ Marschalův v jiné obměně, kde nejvyšší vůle a zákulisí salonů nahrazeno politickým terrorem a zákulisím parlamentním Považujeme za svoji povinnost, promluviti tu zcela bezohledně a zaujmouti přesně odůvodněnou posici k otázce.

Pro nás má záležitost dvě stránky, právní a uměleckou. První luštiti nenáleží nám, ale politikům, poslancům. Ti se mají starati sami o ústavy umělecké, jich povinností je, aby se zasadili celým vlivem proti drobkaření a udělování milostí. Má-li býti akademie utrakvistická, mají rozhodovati a probojovati oni, má-li se rozuměti utrakvismu i dále tak, že i němečtí žáci mají příležitost na české akademii umění se vzdělati, že učitelé jim rozumějí, tu zásadu mají poslanci i ve Vídni učiniti platnou a důvody opřenou. Ale, bohužel, pravda o našich diplomatech je trpká v tomto ohledu Není interessu u našich vedoucích politiků pro kulturní potřeby, zejména umělecké, není informovanosti. A tato neinformovanost působí naprostou nejistotu a liknavost, má-li se rozhodnouti o podobné otázce, tento nedostatek interessu přivádí nám porážky, kde jde o nejspravedlivější naše požadavky, a činí, že jsou nám podávány jako chléb z milosti. Proto se naši umělci a interessenti straní politiky a poslanců, proto jich nevyhledávají jako mluvčích a ochránců. Jest jisto, že němečtí poslanci z Čech, aspoň někteří, jsou v mnohem užším styku s kulturním životem svých krajanů a nepotřebují, aby jich někdo k včasnému hájení dobytých a hou ževnatému vymáhání nových posic vybízel nebo poučoval. Příklad Moderní gallerie je tak poučný, že stačí jen ukázati naň jako na analogii; jistě bychom se podobným způsobem přiblížili, vlastně byli donuceni k utrakvismu 50%nímu, když již německá speciálka Thieleova prorazila zásadu české akademie.

Tu přicházíme k druhé stránce, umělecké Akcentujeme důrazně, že chceme né utrakvistickou ale *českou* akademii uměleckou, právě tak jak nám, našemu významu v umění a v kultuře národů rakouských patří a právě jako je ve Vídni akademie německá a v Krakově polská. Stát má povinnost, vzhledem k našemu významu v říši nám tuto akademii dotovati a zlepšovati a poslanci mají svým vlivem zprostředkovati, bez prošení a upomínání. Ale my chceme míti českou akademii *uměleckou,* školu s dalekosáhlým vlivem na současné umění a semeniště nových proudů v umění, podporovatelku talentů a organisatorku uměleckých fondů v národě. Proto je nutno, aby sbor professorský byl vynikající kvality a prvních jmen a proto by nikdy neškodilo, naopak bylo by i potřebné a *prospěšné,* aby *vynikající* cizinec sem byl povolán, jakmile by se ukazovalo, že jeho ustanovení bude míti pro naše české prostředí umělecký zisk. Ale vizme naproti tomu stav naší akademie! U nás je professura na akademii sku-

tečně sinekura lidí, již se zpravidla již s uměním rozloučili a odpočívají na troskách bývalé své slávy Kdežto má býti akademie výchovnou mladých *nových* sil, oživení dosavadního proudu a uměleckého života a styčným bodem ruchu uměleckého u nás — je ve skutečnosti mrtvou dílnou, kde stagnace vyzírá z každého kouta atelierů a omrzelost zachvacuje svou šedí i nejbarevnější vidiny a umělecké sny mladých žáků. Na akademii lze bez ostychu ap likovati jiná slova rektora Golla při installaci: „věda (umění) upadá, nepokračujeme-li."

A nyní jsme u jádra věci: utrakvisace akademie má také kořínky v této stagnaci umělecké. Je-li všechen přírůstek sboru v posledních letech umělecky chabý proti staršímu kmenu jeho, jak možno očekávati uměleckou vzpruhu a radostné věčné jitro v českém umění z této strany? Pánové, kteří se přičinili o jmenování Ottenfelda, malíře uniforem, kteří akceptovali Thiele, umělecky bezvýznamného jména, Bukovce a Roubalíka, nekvalifikovaných učitelů, degradovali akademii a vlastní svobody uměleckého přesvědčení se zřekli.

O nových soudruzích sboru rozhodovali v kancelářích vídeňských a domácí umělci zastali jen úlohu byrokratického kývala, jenž svoluje k přání vyšších dietních tříd.

Vůle úředníků více u nich platila než starost o další výchovu uměleckého dorostu, než úzkost o výši budoucího českého umění. Ti, již dosadili vedle sebe malíře Roubalíka, ztratili všechnu schopnost i jen organisace výchovné a všechnu naději v lepší pokrok na svém ústavě; trávíce spokojeně a pohodlně své školní roky, dávají v plen všechnu mládež prostřednosti a necítí nejmenší zodpovědnosti před budoucností.

Tak tedy utrakvisace, jak se provádí, jde ruku v ruce se slabošstvím a stagnací uměleckou. Při přísném výběru a uměleckém měřítku by nejen Bukovac a Roubalík, ale ani Thiele a Ottenfeld na akademii nevyučovali a nebylo by příčiny k národnostním steskům. Ale my od nynějšího sboru již jiných činů neočekáváme; i v budoucnosti bude jich výběr diktován z Vídně a omezen ohledy politickými. Pro sebe však akcentujeme znovu: chceme nové professory na *české* akademii, ale chceme, aby o nich rozhodovaly jen *umělecké* ohledy a *umělecká* měřítka.

*

V Rudolfinu Emil Holárek přišel po létech s druhou svojí soubornou výstavou, by zkorigoval soud o své práci. Zdá se mu, že nadšení proň od prvé výstavy nápadně pokleslo, a vidí v tom křivdu, ba i zlomyslnost. Předkládá proto svoji práci po létech znovu, doplňuje ji i tam, kde zdály se mu výtky nejneoprávněnější. Velký počet ukázek z řady nových cyklů, v nichž pod novými tituly opakují se vždy tytéž divadelní scény, hromadná zjevení, průvody z „Weltgeschichte", ukazují nám Holárka v témže bludném kruhu jak s počátku a je nesprávno, vidí-li jej dnes ti, již jej kdysi nekriticky v jeho nevýtvarnických projevech utvrzovali, horším.

Holárek rozumoval ve svých cyklech o lidské bídě, nespravedlnosti, o humanitě, přeceňoval myšlenky své, vyjadřované s velikým aparátem krotce, a hlavně zapomínaje, že vše to bylo již tolikráte pověděno literární formou a prostředky nejvýše uměleckými. Všechna ta vytrvalost a množství práce, výstavou dokumentované, vymrháno zde na velký počet listů shrnutých v cykly, v nichž není dbáno ekonomie ni mezí výtvarného díla Holárek má tolik příbuzného s Belgičanem Antoinem Wiertzem, kterýžto již okolo roku 1850 na velkých plátnech také vykládal o vášních lidských, o hrůzách války, přeceňoval inventář myšlenek svých, hřešil stejně proti zákonům výtvarného umění. Celá jeho ohromná práce, to množství pláten s těmi světobornými tendencemi, působí dnes naivně, ba nepříjemně.

Chtě, nechtě, musím vzpomínat cyklů Goyových thematům Holárkovým velice blízkých. Dnes nerozumíme dobře obsahu cyklů Goyových a je nám celkem i lhostejný, ale cykly ty zachránila jich výtvarná hodnota, která nám vyvažuje jich tendenci. A jen za tuto cenu smí výtvarník propůjčovat své métier.

Holárek doplňuje výstavu svoji značným počtem pláten, z nichž některá přejala ještě i úlohu cyklů, a jen o těch lze mluviti, v nichž přichází Holárek trochu pozdě k studiu přírody. Portréty, zátiší, krajiny, celkově viděné jak mnichovská škola tomu učila as v létech osmdesátých, hnědavé, s velkým úsilím po pravdivosti prováděné a kvalit tak nestejných, že mnohé dokazují jen dobrou vůli autorovu.

I Wiertzovi vytýkali, že neumí malovat a i jemu přihodil se týž nevkus jak Holárkovi, namaloval obraz a napsal naň: provedeno za 15 hodin. Ani dobré malování není ještě umění a dnes maluje kde kdo.

*

Holárka vystřídala „Jednota výtvarných umělců" členskou výstavou připomínající desítiletou činnost sdružení. Mnoho jmen se vystřídalo, stará generace skoro chybí, mnoho nejmladších nastoupilo na jich místa, ale vzájemnou shovívavostí. kterou zračí se i příbuznost všech prací, jež se zde sešly, nebyl porušen dosavadní charakter všech výstav dosud Jednotou pořádaných.

*

M. J. — V těchto dnech dostali jsme, velmi opožděně, dodatečnou autorisaci k otištění některých figurálních obrazů Monetových z první periody. Mistr se omlouvá: „byl v plné práci a odložil na tu dobu všechnu korespondenci". Byl v plné práci! Monetovi je 67 let; omluva zdá se mi obdivuhodná.

*

Z ČASOPISŮ.

V prvním čísle VI. ročníku *Kunst u. Künstler* uveřejnil básník Rainer Maria Rilke zajímavý článek o Rodinovi. Rilke měl patrně v poslední době příležitost stýkati se hojně a dosti intimně se starým mistrem a osvětluje ve své studii velmi jemně jeho osobu i dílo. Překládáme ukázkou odstavec, který by bylo lze nadepsati „Den Rodinův".

„Dopoledne trávívá v Meudonu; často se proberou v různých atelierech některé započaté práce a s každou pohne se o něco ku předu; mezi práci dere se, obtížné a neodbytné, všechno jednání obchodní, jehož starostmi nebývá Mistr ušetřen, ježto téměř všechna jeho díla prodávají se přímo. Obyčejně již o druhé hodině čeká v městě model, ať objednatel portretu nebo model z povolání, a pouze v létě zdaří se někdy Rodinovi vrátiti se do Meudonu, nežli se zšeří. Večer venku jest krátký a vždycky stejný; neboť o deváté chodí se pravidelně spát.

A tážete-li se po kratochvílích, po výjimkách: není vlastně žádných; Renanovo „travailler, ça repose" mělo sotva kdy tak denní platnost jako tady. Ale příroda rozšiřuje často nenadále tyto na venek tak stejné dny a připojuje chvíle, celé prázdniny, které leží před denní prací; nepřipouští, aby její přítel cokoli zanedbal.

Jitra, kdy se cítí šťasten, budí ho a on se dělí s nimi. Přihlíží ke své zahradě, nebo dochází do Versailles k nádhernému probuzení parku, jako se tam chodívalo k Lever du Roi. Miluje nedotčenost těchto prvních hodin. „On voit les animaux et les arbres chez eux," říká vesele a postřehne všecko, co stojí u cesty, a těší se. Sebere se země houbu a ukazuje ji Madame Rodin, která právě jako on se nevzdala těchto časných cest: „Pohleď," praví vznícen, „a k tomu stačí jedna noc; za jednu noc je to hotovo, všechny tyto lupeny. To pracuje dobře."

Na kraji parku rozkládá se venkovská krajina. Čtverospřež orajících volů zavrací zvolna a pohybuje se důležitě po čerstvém poli. Rodin obdivuje tu volnost, důkladnost ve volnosti, její plnost. A pak: „C'est toute obéissance —." Jeho myšlénky podobně procházejí jeho prací. Rozumí tomuto obrazu, jako chápe obrazy básníků, s nimiž se zabývá často večer. (Není to už Baudelaire, sem a tam jest to ještě Rousseau, velmi často Platon.) Ale když v tu chvíli zavzní sem přes klidnou práci polnice z vojenských cvičišť Saint-Cyrských, pobouřeně a prudce usmívá se: vidí Achillův štít.

A na nejbližším záhybu leží před ním silnice, „la belle route", rovná a dlouhá jako sama chůze. A také chůze je štěstím. Tomu se naučil za belgických časů. Jsa velmi zručný a od svého tehdejšího kompagnona z různých důvodů zaměstnáván jen napolo, získal celé dny, které trávil venku. Skřínku s barvami nosil sice po boku, ale užíval ji vždy méně, poněvadž Rodin přišel na to, že ho zaměstnání na jednom místě odvádí od tisíce jiných věcí, které ještě tak málo znal. Tak se stala tato doba dobou nazírání. Rodin nazývá ji svou nejbohatší. Velké bukové lesy u Soignes, dlouhé čisté silnice, které z nich běží vstříc širému větru rovin, jasné estaminety, v nichž byl odpočinek i oběd vždy čímsi slavnostním při vší prostotě (obyčejně jen chleba namočený do vína, „une trempète): to byl dlouho kruh jeho dojmů, v nějž každá jednoduchá událost vstupovala jakoby vedena andělem; neboť on rozeznával za každou křídla Nádhery.

Je jistě v právu, pohlíží-li na toto několikaleté chození a prohlížení s nevýslovnou vděčností. Bylo jeho přípravou na příští práci; bylo její podmínkou v každém smyslu; neboť tehdy nabylo jeho zdraví též konečné trvalé pevnosti, s níž mohl později bezohledně počítati.

Jako si přinesl z oněch let nevyčerpatelnou svěžest, tak i dnes vrací se vždy posilněn a pln chuti do práce z každé své dlouhé ranní cesty. Šťasten, jako by nesl dobré zprávy, vstupuje k svým věcem a přiblíží se k jedné, jako by jí byl přinesl něco krásného. A v tu chvíli je zahloubán, jako by pracoval již několik hodin. Začíná a doplňuje a mění tu a tam, jako by šel zástupem za voláním věcí, které ho potřebují. Žádná není zapomenuta, odstavené čekají na svou hodinu a mají čas. Ani v zahradě neroste všechno zároveň; květy najdete tam vedle plodů, a některý strom odívá se teprve listy. Neřekl jsem, že jest v povaze tohoto Mocného dáti si na čas jako příroda a tvořiti jako ona?"

*

Z REDAKCE.

Vedení XII. ročníku Volných Směrů přechází po vystoupení p. F. X. Šaldy z redakce výhradně v ruce redaktora výtvarného; z toho důvodu převládne ovšem i v textové části zřetel k otázkám čistě výtvarným. Že směr listu zůstane nezměněn, není snad třeba ujišťovat; Volné Směry byly po své výtvarné stránce vždycky výrazem postupujících názorů generace, která za nimi stojí, a je-li nutno výslovně to konstatovati, prohlašujeme jednou pro vždy, že p. F. X. Šalda na výtvarné vedení listu nikdy vlivu neměl.





INGRES.
VLASTNÍ
PODOBIZNA.

CAMILLE MAUCLAIR:

INGRES, JEHO DÍLO A JEHO VLIV.

PŮVODNÍ ČLÁNEK.

Dílo Ingrovo zdá se na první pohled velmi snadno pochopitelným, velmi jasným a samozřejmým. Tento život, toto dílo, tento karakter jeví velikou jednotnost a Ingres mohl zemříti v osmdesáti devíti letech s hrdou jistotou, že si nikdy neodporoval. A přece musil přijíti konec malby romantické, žalostný úpadek umění akademického a vývoj impressionismu, aby soudobá kritika pochopila přesně smysl a konsekvence díla Ingrova. My ho již můžeme posuzovati se všemi jeho prvky. Před dvaceti lety bylo to ještě nemožno, a kdo nechápe vůbec úlohy Manetovy ve škole francouzské, nepochopí také vůbec úlohy Ingrovy.

Kritika z let 1830—1870 stavíc proti sobě, násilně ovšem a nelogicky, umění a estetiku Ingrovu a umění a estetiku Delacroixovu, dopustila se ohromného omylu, z něhož se naše mínění dnes stěží vybavuje, a tento omyl posloužil akademismu. Kdyby kritika se nebyla dívala na Ingra jako na sloup Školy a pozorovala ho raději v jeho pravém světle, byla by shledala, že realismus Ingrův byl Škole právě tak nepřátelský jako romantismus Delacroixův, a v obou mistrech, které mylně

stavěla proti sobě, byla by mohla odkrýti totéž odsouzení officielního malířství, které by tím bylo padlo. Ale ve skutečnosti romantikové nenáviděli realismu Ingrova právě tak jako akademikové sami. Směšovali je naschvál, aby tím více povznesli Delacroixa, a zřetelně se to ukázalo později, když se objevil realismus Manetův, proti němuž se pozdní romantikové spojili právě tak jako proti Škole.

Ingres, který byl žákem Davidovým, který se však brzo vzepřel ve jménu pravdy a života proti falešnému, novořímskému idealismu Davida a jeho žáků, Ingres byl osamělec, jenž hned v prvních letech devatenáctého století měl myšlenku vrátiti se k Primitivům, kteří platili za barbary formy, aby se od nich naučil tajemství stilu a lásce k formám a k psychologii. Později byl méně šťasten ve svém nadšení pro Rafaela; byl to omyl, který mu byl těžce vytýkán. Avšak Ingra nutno počítati mezi předchůdce moderního realismu pro jeho kresby, které z něho činí francouzského Holbeina, a pro některé z jeho maleb.

Manet přispěl nám k pochopení Ingra. Jeho umělecký život, cele vyplněný bojem proti falešnému idealismu a proti falešné technické obratnosti Školy, byl obnovením Ingrova boje proti principům Davidovým, ve jménu realismu a zvláště ve jménu karakterisace, postavené proti pojmu typické krásy. Ale úsilí Ingrovo bylo zadrženo obdivovateli Delacroixovými, kdežto Manet mohl jíti dále a zmoci překážku, platě svou vlastní osobností. Přes nepopěrné a nutné rozdíly, koncepce Manetovy a Ingrovy jsou si velmi podobny, ba i jejich díla, pozorujeme-li ovšem pro sebe a odděleně Ingrovy obrazy čistého a prostého života (jeho pravá mistrovská díla) a jeho komposice rafaelovské, které jsou ducha zvláštního. Ku konci svého života Ingres vytušil sympaticky, co chtěl Manet a jeho přátelé, kteří nenáviděli romantismu tak jako on; a vskutku, proti Škole a romantikům Manet pokračuje v Ingrovi, má jeho klidnou sílu, zdravou pravdivost, upřímnost a odpor ke konvencionalismu.

Tyto vzájemné svazky vidíme dnes. Ale doba, která stavěla Ingra prostě proti Delacroixovi jako otřepanou frasi proti novotě, nemohla ovšem oceniti veleodvážnou úlohu Ingrovu, majíc na mysli Mantegnu v jeho *Francesce di Rimini* z r. 1819, a zvláště nemohla předvídati, že genius Delacroixův vrátí se Delarochem k ubohosti historické malby akademiků, a že genius Ingrův naproti tomu razí cestu Manetovi a Degasovi. Ještě méně mohlo se předvídati, že Chassériau a pak Gustave Moreau sloučí v sobě Ingra i Delacroixe, vezmouce z onoho formu a z tohoto kolorit, a že Puvis de Chavannes, který vyšel zřejmě od Chassériau ve svých freskách, vrátí se skrze něj k Ingrově *Stratonice* a odtud dále k Primitivům. Nebylo také možno tušiti, že *Jupiter a Thetis* z r. 1811 nadchne tak frappantním způsobem Gustava Moreau a že bude zároveň prvním obrazem *praerafaelitním*, obrazem, který spolu s *Ruggierem osvobozujícím Angeliku* stane se Rossettimu, Holman Huntovi, Burne-Jonesovi a snad i Böcklinovi vzorem ve snahách po malbě mythické, herojské, legendární a stilisované. Nebylo možno si pomysliti, že Manetova *Olympie*, zavěšená v Louvru proti *Odalisce*, bude hlásati příbuznost obou geniů právě tak jako podobizna *paní Rivierové* bude přímo vybízeti ke srovnání s jedním z obdivuhodných portraitů Degasových, které se tam s ní také jistě sejdou. Jedním slovem, nikdo by si byl nepomyslil, že při jméně klassika Ingra vynoří se takto jména velikých umělců, vesměs odpůrců Školy akademické. A přece je to pravda.

Tato pravda káže též konstatovati, že Ingra, ač byl velmi doktrinářský, nebylo možno následovati do litery a že po umělcích jeho nejbližšího okolí, jako byli Amaury Duval a Mottez, již velmi dalecí jeho síly, byl reklamován Školou, která v něm viděla jen imitaci Rafaela. Proto se také Cabanel nebo Bouguereau mohli pokládati za žáky Ingrovy, ač ho vlastně jen parodovali v jeho slabých stránkách. Ingres se měl za jednotného, ač jím nebyl o nic více než ostatní tvůrci: *Jeann d'Arc*, *Panna s hostií* jsou díla prostřední a ta právě Škola napodobovala právě tak jako příliš slavný *Pramen*, rozkošný sice, ale hraničící až s nudností; za to však *Turecká lázeň*, dílo hluboké myšlenky, v němž smutek a tupost animální rozkoše jest malován s břitkostí, kterou Baudelaire s obdivem prohlásil za „téměř děsivou“, jest mistrovským dílem, o němž Škola nemluvila nikdy.

Chvíle, kdy Ingres po *Apotheose Homéra* se obrátil k napodobování Rafaela, připravuje svého *Svatého Symforiana*, ta chvíle byla proň, ať myslil cokoli, vybočením s obdivuhodné cesty, bezděčným



J. D. A. INGRES.
PŘÍTEL INGRŮV
M. BOCHET.

J. D. A. INGRES.
PH. RIVIÈRE.



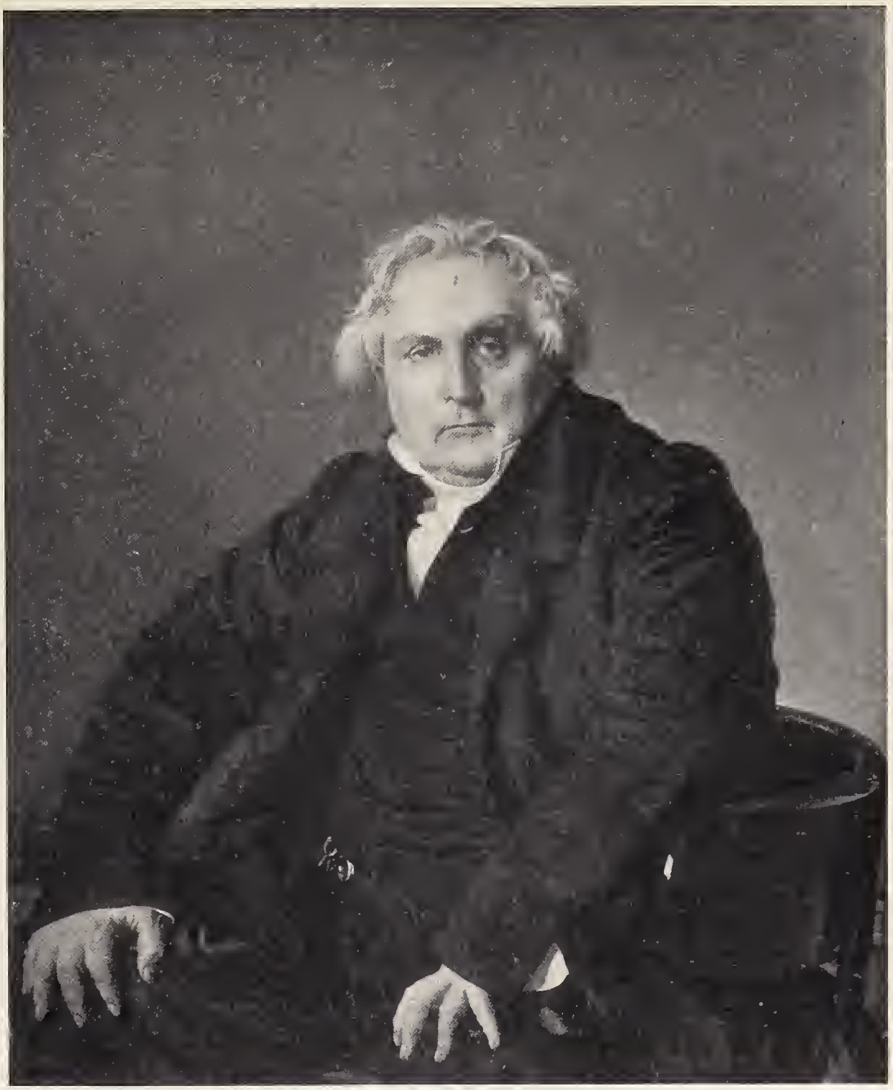
návratem ke Škole, odchylkou od vlastní logiky. V té chvíli Ingres, až dosud realista, pocítil potřebu vytvořiti si jako akademikové nějaký „ideál“, od něhož ho dosud oddaloval jeho robustně zdravý smysl a jeho láska k životu. Šel hledati tento ideál v Rafaelovi, on, jemuž se naprosto nedostávalo té přirozené gracie, kterou se opájel Prudhon, on, jenž vytvořil graciosní postavy jen systematickým uspořádáním jistých křivek. V podobném případě Manet šel o krok dál, a místo aby se vrátil ke Škole, počal malovati v plein-airu. Ingres-smělec, který již roku 1810 dovedl nahou ženu učiniti jediným předmětem obrazu, tento Ingres z nenávisti k romantikům připadl na myšlenku vytvořiti si chrámek, jakýsi rafaelovský kult přizpůsobený svému nazírání člověka XIX. století a v tom je pramen jeho největších chyb, neboť Rafaela nelze napodobovati ani znovu začínati a pokrok v umění nedá se zakládati na minulosti. Mistři minulosti byli jen proto mistry, že předstihli svou dobu, a pravé poučení, jež podávají, jest toto předstižení. Tak vznikly *Panny*, jež



J. D. A. INGRES.
PODOBIZNA SOCHA-
ŘE B. LORENZA.



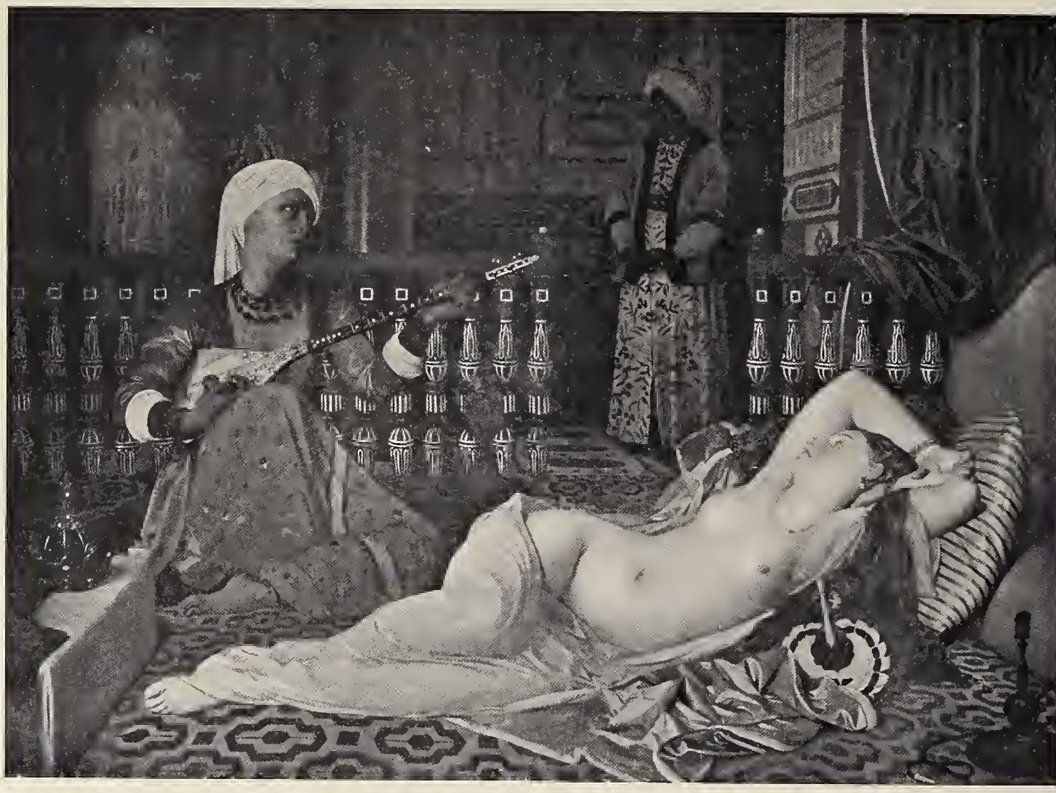
J. D. A. INGRES.
PANÍ RIVIEROVÁ.



J. D. A. INGRES.
PAN BERTIN.

ospravedlňují Bouguereaua; rafaelism uškodil Ingrovi právě tolik, kolik mu praerafaelism prospěl. Ingres, obdivuhodný kreslíř a prostřední kolorista, vytvořiv si „ideál" jiný než život, k jehož vyjadřování byl stvořen, dospěl k umění suchému, z něhož barva byla víc a více vytlačována, a za tuto jednoduchost, z níž Škola učinila později chudobu, nebyl odměněn objevem vzácných myšlenek a výrazů, neboť mimo pravdu životní Ingres neměl snů, neměl vznešených myšlenek, lyrismu ani generalisovaných vznětů. Tento obdivuhodný realista byl mezi malíři ideologem nejméně. To právě jej odvedlo od školy Davidovy a umožnilo mu tvořiti nádherná a odvážná díla až po *Svatého Symforiana;* to právě mu umožnilo vytvářeti historické obrazy s pravdivým apparátem — dávno před romantiky, již r. 1815; a to ho také zavedlo, když se jal hledati jako škola Davidova „vznešenost" v námětu.

V této oblasti dílo Ingrovo, technicky nekonečně dokonalejší než dílo Delacroixovo, zdá se vedle něho mrtvým. Jsa závislým na čistotě linií, jeho prostřední idea-



J. D. A. INGRES.
ODALISKA S OTROKYNÍ.

lismus ani se nepokouší popoletovati vedle mohutného rozletu tohoto divokého orla, tohoto básníka hallucinujícího, horečného, tragického, nevyrovnaného a vášnivého, který i při svých vadách téměř nemotorných i přes četné zrady na formě povznáší se až k nebesům Veronesovým, Rubensovým a Rembrandtovým rozmachem své zděšené bolesti, své šílené fantasie, své bohaté upřímnosti duševní. Delacroix byl blouznivec a tvůrce velkolepých věcí, Ingres trpělivý dělník ve věcech omezených a jemně zladěných. Jeho nemnohé veliké komposice, *Svatý Symforian*, *Slib Ludvíka XIII.*, *Apothesa Homéra*, pojaté rozumově, působí chladně a trapně ve své jasnosti chtěné, ale nedosažené. Ingres nebyl ani básníkem ani geniem. Jsa pouze a jedině plastickým, měl smysl jen pro bezvadnou geometrii kresby. Vzbouzí obdiv, ale nedojímá a nevzrušuje, kdežto Delacroix dojímá a vzrušuje vždycky i ve svých plátnech nejnedbalejších a nejméně zladěných.

Ale naopak jest pravda, že Ingres byl prvním z *moderních* a že již r. 1810 zahajuje tradici, kterou romantismus zatemnil a která byla Manetem obnovena. Goncourtové, kteří tak jasně chápali úkol XVIII. století proti akademismu, mýlili se ku podivu ve svém úsudku o Ingrovi. Byli by měli pozdraviti v něm revolucionáře, který ohlašoval skutečně jejich zamilované umění, umění modernistů, Maneta a Degasa, kteří sami o tom nebyli v pochybnostech. Ingres jest nám mnohem blíže než Delacroix, který se přimyká k Veronesovi, k Rubensovi, k Tizianovi. Je mnohem francouzštější. On poprvé myslil na archeologii, na Primitivy, na umění orientální, na vše to, co zvábilo tolik modernisty, a myslil na to v době, kdy to bylo smělostí neprominutelnou. Jeho nahé ženy, jeho světlé portraity působily na impressionismus. Konstatujeme to dnes a romantismus s jistých stránek připadá nám otřelejším než jeho zdravá pravda.

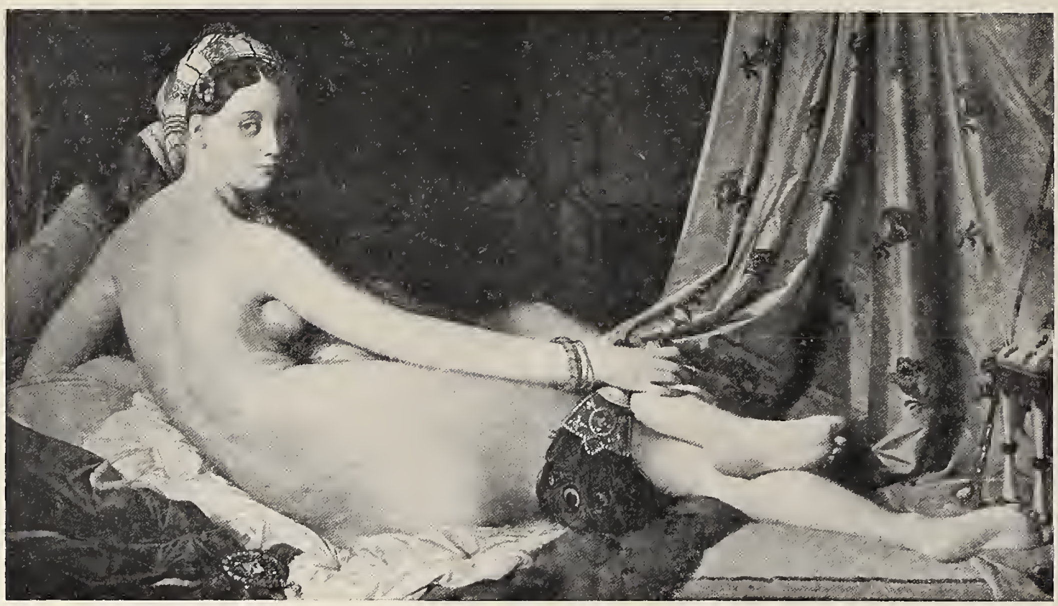
Ale Ingres nebyl ani kolorista ani idea-



J. D. A. INGRES.
PANÍ DE SENONES.



J. D A. INGRES.
KOUPAJÍCÍ SE ŽENA.



J. D. A. INGRES.
ODALISKA.

lista, a když, jda za Rafaelem, chtěl býti tím i oním, pozbýval té životnosti, kterou získával jako Anteus, jen když se dotýkal země. V postavách, kde základní ton účinkuje kontrasty velmi prostými, jako v podobizně *paní Rivierové* modrá a bílá, síla valeurů působí dojmem příjemným a cítíme v ní kouzlo drsnosti některých italských primitivů a francouzských illuminatorů. Ale celkem tato hladká malba vypadá chudě a jest v ní nadužito barev kalně modrých a růžových, které, bohužel, nepřipomínají ani tak *Madonnu v křesle*, jako spíše ohlašují příští Cabanelovo. Jsou to spíše kolorované kresby než malby a cítíme z nich jasně, že barva byla něčím podružným pro tohoto velkého kalkulatora linií. V tom ohledu rozdíl mezi *Odaliskou* a *Olympii* v Louvru jest nadmíru poučný. Nepříjemná barva *Apotheosy Homérovy* jest svědectvím sporu, do něhož se dostával Ingres realista s Ingrem, pachtícím se po obraznosti allegorické; kresba jest krásná v ovzduší konvencionálním, v ovzduší, v němž Puvis de Chavannes měl najíti později prostředek zůstati tak pravdivým, byť to byl sen. Pohyb *Svatého Symforiana* tak vychvalovaný zůstává ve výraznosti daleko pozadu za nejmenší attitudou Delacroixovou. *Ludvík XIII.* je mrtvá loutka, *Jeanne d'Arc* jest banální, *Pramen* má sice tělo rozkošné, ale tvář naprosto bezvýraznou; nelze vydržet se dívati na bezmyšlenkovou hlavu *Ruggierovu*, vzpomeneme-li si na Carpaccia, a Musa, vztahující nemotorně ruku nad hlavou Cherubiniho, je prostě směšná. Žádný hluboký výraz nedává podnětu k myšlenkám v této malbě bez polostínů, jasné, suché a logické.

Přednosti Ingrovy jest hledati jinde. A to nejprve v jeho nesčetných tužkových portraitech, které tvoří obdivuhodnou galerii měšťáckých typů jeho doby a jsou nedostižnými dokumenty o kastě, jejímž byl Ingres sám svou láskou k pořádku, svou popudlivostí a neústupností dokonalým představitelem; dále pak v podobiznách mužů, mezi nimiž portrait *pana Bertina* jest nejvýraznější: celý názor na život společenský jest vyznačen tváří a držením tohoto měšťáka zavalitého a majestátního jako César. V něm Ingres provedl dokonalou synthesu, mistrovské dílo obecné psychologie. Stejně velkým se jeví i ve svých podobiznách žen. Vyjadřuje dokonale duši Francouzky z let 1800 1850. Jsou malovány s celou tou jižní smyslností tohoto prudkého muže, který z lásky ke krásnému tělu i z obdivu malíře realisty nad životem nemohl prý se zdržeti, aby nezlíbal ramen svých modelů. Jsou bez myšlenky, klidné, animální, rozkvetlé,



J. D. A. INGRES.
E. J. DELECLUSE.



J D. A. INGRES.
DOKTOR P. A. ESPIAUD.

krásné jako ovoce, žádoucí, ale jen proto, že z nich mluví zdraví, neboť nikdy — vyjma snad skizzu *paní d' Haussonville* a portrait *paní de Senonnes* — není v nich stínu mysteria. Ženské postavy Manetovy jsou nepopěrně jejich dcerami, ale nemají té smyslnosti trochu ztupělé. Je to k smíchu, pomyslíme-li, že Ingres, který byl pokládán za šosáka a který věřil v umění „vznešené", vytvořil tyto bytosti stvořené pro soulož, tyto předměty průměrné rozkoše a bez mravních komplikací, takové, jak je miluje muž z francouzského jihu. V tom ohledu ani jeden z našich „karakteristů" neměl víc odvahy.

Ingrovi měšťáci jsou podáni s vážnou pravdivostí, která se blíží karrikatuře, a probouzejí v každém duchu protisociálním a pro poesii zaníceném antipathii, v níž jest implicite obsažen obdiv nad výrazivou silou jejich malíře. Jsou zobrazeni se strašnou zevrubností. Smyslnost Ingrova má tutéž energickou povahu. *Turecká lázeň* dotvrzuje to lépe než všechna jeho ostatní díla. Tento kulatý obraz docela vyplněný nahými ženami, jejichž tváře ztupěly nudou, růžovými a províjejícími se jako klikatiny střev, dřímajícími v dusné atmosféře a odkrývajícími oplzlou nahotu a hovadské tváře, toť obraz překvapující odvahy, kterou zvyšuje ještě bezvadnost kresby a monotonní sladkost koloritu. V jedné nedávné výstavě, kde Ingres byl konfrontován s Manetem, tento obraz starého mistra zdál se odvážnějším než obrazy jeho následníka. Je to mistrovské dílo, které by se těžko rozhodli pověsiti v Louvru, a vilný analytik, jenž je maloval, je přece týž jako slavnostní a nudný autor *Apotheosy Homérovy*. Ostatně všecky jeho ženy, ať slovou *Thetis* nebo *Angelika*, se svými nadulými krky jako krky holubů a svými zraky nyjícími láskou jsou výtvory erotika a jest pozoruhodno, s jakou rozkoší Ingres modeluje těžké prsy svých ženských portraitů v empirových robách. V tom jsme velmi daleko od Rafaela a v tom jest Ingres tím, čím vlastně jest, bez falešné poesie, bez konvencionálního idealismu. Jeho labužnictví, s jakým maluje ženské maso, jest leckdy až nepříjemné a nechutné, jako nediskretní sdílnost buržoasního Don Juana. Nic není méně akademického. Toto ustavičné lísání objevuje se v jeho postavách diskretnějších, na svítivých bocích *Odalisky*, na měkkých zádech *Koupající se ženy* i na prsou a břiše *Pramenu* i pochopíme zvláštní obdiv, jež probouzejí ve feministovi, jako je Besnard, jehož umění bezohledně karnální nemá do sebe pranic akademického, nýbrž se odvolává ustavičně k Ingrovi.

Že Ingres svým neobratným návratem k Rafaelovi sám stížil vývoj svého realismu, že Škola jej pak reklamovala pro sebe, ač ho před tím nenáviděla, že ho stavěli hloupě proti Delacroixovi, místo co se mu měli obdivovati z jiných důvodů, že on sám byl velmi nespravedliv ke svému velkému soupeři, vida jen jeho nesprávnosti a nemaje naprosto pochopení pro jeho veliký lyrismus, to vše nemůže brániti, abychom nehleděli s obdivem a úctou k tomuto nespornému předchůdci a průkopníku toho, co nás dnes vábí. Jest přirozené, že nástupci impressionismu, umělci hledající karakter a synthesu liniovou, oddělují Ingra od Školy, zapomínají jeho rafaelismu a vidí v něm osamělce, který předvídal jejich snahy. Ale část našich mladších malířů, nespokojujíc se již barevným podáváním atmosféry, jež bylo vlastním cílem impessionistů, hledá zákony stilisované komposice a obrací se jako Maurice Denis k Ingrovi a Poussinovi. Jiní, žáci Gustava Moreaua, který vyšel od Ingra prostřednictvím Chassériauovým, pokoušejí se sjednotiti impressionismus se zásadami dekorativními. Jiní konečně, věrni přetvořenému realismu, vidí v Ingrovi svůj vzor, podlehše před tím nejbizarrnějším deformacím. To jest případ Vallotonův, který v nedávno vystaveném plátně imitoval přímo portrait Bertina. Všichni jednomyslně opouštějí jako nebezpečnou imaginační tradici Delacroixovu, jež ochuzená a zprostřednělá žije už skoro jen u historických malířů Školy. Všichni touží po malbě bez prvků literárních a básnických a po komposicích, jejichž půvab by spočíval především v umělém uspořádání linií; a ačkoliv Ingres neměl té barvy, kterou oni touží povznésti jako prvek o sobě výrazivý, dovolávají se ho. Jest tedy velmi zajímavé konstatovati toto opouštění Delacroixe, který tak dlouho symbolisoval boj proti klassicismu, a tento návrat k Ingrovi, kterého Škola čítala mezi své. V Ingrovi hledá se právě to, čeho ona v něm nechtěla viděti. Jsme v plné krisi ingrismu.

Je to ovšem zcela správné a spravedlivé, ovšem se nesmí zapomínati, že hlavní předností Ingrovou byla kresba, ta kresba,



J. D. A. INGRES.
ZLATÝ VĚK.

o níž říkával honosně, že je poctivostí umění. A jest nepříjemné konstatovati, že většina našich mladých koloristů nemá této poctivosti, ani ti nejlepší. Ingres byl by snad ocenil naivní kouzlo a jemnost výrazu Maurice Denise, ale jest jisto, že by byl prohlásil za barbarství jeho kresbu žaponisující a archaickou. Jest dále také jisto, že v Podzimním salonu byl by jistě vypukl v jeden z oněch záchvatů zuřivosti, jaké v něm vzbouzela již přemrštěná kresba Delacroixova. Jestliže se jeho vlivu probuzenému z dlouhého spánku podaří přivésti naše umělce zpět k lásce ke kresbě, kterou opovrhují až příliš, bude se moci říci, že starý mistr zachránil podruhé francouzskou školu neodvislou. Ale vždycky zůstane „Panem Ingrem“. Budou ho tak vždycky nazývati, jako se říkalo „Pan Taine“ nebo „Pan Thiers“. Je to bezděčná uctivost a reservovanost publika k lidem, jejichž talentu se obdivuje, kterých však nemůže milovati a s nimiž se nemůže důvěrně spřáteliti, protože nevzněcují cit. Jejich dokonalost spočívající v logičnosti těší ducha, ale nemluví ani k srdci ani k fantasii. Mistrná díla Ingrova jsou výsledky rozumem ovládané vůle; ale umění rozechvívá právě z jiných důvodů a genius musí míti slabé stránky, kterých by talent nesnesl. To jest asi poslední myšlenka, která se vynoří před těmito bezvadnými díly.



J. D. A. INGRES.
PANÍ LEBLANC.



J. D. A INGRES.
PODOBIZNA
M. MARTINA.



J. D. A. INGRES.
PAGANINI.



J.D. A. INGRES.
PAN KENJON.

Z KORRESPONDENCE VINCENTA VAN GOGH.

BRATROVI.

Jest sice již pozdě, ale musím ti přece ještě napsat několik řádek. Nejsi tu se mnou a scházíš mi, ale je mi při tom, jako bychom přece nebyli daleko od sebe.

Rozhodl jsem se v posledním čase, že nebudu nijak dbáti na svou chorobu nebo lépe řečeno na to, co mi z ní zbylo. Ztratil jsem již dosti času, práce nesmí tím dále trpět. Tedy ať zdráv nebo ne, rozhodně budu zase pravidelně kreslit od rána do večera. Nechci, aby se zase o mně mohlo říci: „Ah, to jsou vesměs staré kresby.“

... Moje ruce dle mého náhledu příliš zjemněly, ale co dělat? Budu zase vycházet; i kdyby mi to mělo přijít draho, hlavní jest, že již nezanedbám svoji práci. Umění je žárlivo, nechce, aby se dávala nemocem přednost. A já mu povolím.

... Lidé jako já by vlastně neměli býti nemocni. Hleď jen dobře pochopit, jaký jest můj poměr k umění. Kdo chce dospět k pravému umění, musí pracovati dlouho a mnoho. Co chci a co jsem si za cíl vytkl, jest po čertech těžké, a přece nemyslím, že mířím příliš vysoko. Chci, aby někteří lidé užasli nad mými kresbami. Chci to zkrátka přivésti tak daleko, aby se o mé práci říkalo: Ten člověk cítí hluboko a cítí jemně; i při mé tak zvané hrubosti — rozumíš — a snad právě pro ni. Dnes to zní snad ještě domýšlivě, ale to je právě důvod, proč se chci opřít do práce s celou silou.

Čím jsem vlastně v očích většiny? Nula, nebo podivín, nebo nepříjemný člověk, kdosi, kdo nemá žádného postavení ve společnosti, ani nebude míti, zkrátka méně než nejmenší. Dobrá, dejme tomu, že tomu skutečně tak jest, pak bych chtěl svou prací jednou ukázat, co vlastně skrývá srdce takové nuly, takového bezvýznamného člověka.

Taková jest moje ctižádost, která přese všechno pochází spíše z lásky než z hněvu, spíše z pocitu klidné veselosti nežli z vášně. A třeba že bojuji dosti často s protivenstvím, vládne ve mně přece klidná, čistá harmonie a hudba.

Umění chce houževnatou práci, neustálou práci a nepřetržité pozorování. Houževnatou prací rozumím jednak vytrvalou práci, ale hlavně setrvání na vlastním pojetí i proti náhledům jiných.

V poslední době jsem se stýkal s malíři zvláště málo, a nedařilo se mi při tom špatně. Není třeba naslouchati tolik řeči malířů, spíše řeči přírody. Chápu dnes lépe než před půl rokem, jak mohl Mauve říci: „Nepovídej mi o Duprém, povídej mi raději o mezi svého příkopu nebo o něčem takovém.“ Zní to podivně, ale je to zcela v pořádku. Porozumění pro věci samy, pro skutečnost jest důležitější nežli porozumění pro malířství; je úrodnější a více oživující.

Co jsem chtěl ještě říci o rozdílu mezi starým a moderním uměním: noví umělci jsou snad větší myslitelé. Rembrandt a Ruysdael jsou velcí a vznešení stejně pro nás jako pro své současníky, ale v moderních jest cosi osobitějšího, intimnějšího, co k nám mluví vřeleji.

Nakreslil jsem dnes zase jednu studii malé kolébky a nadělal jsem do ní barevných čar. Doufám, že ji budu kreslit ještě aspoň stokrát mimo dnešek — tvrdošíjně.

*



JOSEF MANES.
PANÍ ANNA
VÁCLAVÍKOVÁ.

Je přece ku podivu, jak máme my dva stejné myšlenky. Včera večer na příklad jsem přišel z lesa se svou studií, — zabýval jsem se tento týden obzvláště otázkou prohloubení barev, — byl bych s tebou rád o tom promluvil a probral to na oné studii, a ty dnes ráno mluvíš ve svém psaní náhodou o tom, že tě na Montmartru překvapily silně vyslovené a při tom přece harmonické barvy.

... Pracoval jsem včera večer na mírně stoupající půdě lesa, která je celá pokryta suchým a zvadlým bukovým listím. Základ tvoří světlejší a temnější rudá hnědá, se stíny stromů, které se přes ni kladou matněji nebo určitěji. Problém jest — a zdá se mi to velmi namáhavé — docílit hloubku barvy a nesmírnou sílu a pevnost terrénu, — a přece jsem pozoroval při práci, co světla sedí ještě v té temnotě! Je třeba podati to světlo a při tom přece podržeti žhavost a hloubku bohaté barvy. Neboť nelze si mysliti žádný koberec, který by se vyrovnal nádherou té hluboké hnědorudé v žáru podzimního slunce, ač již tlumeného stromovím.

Na této půdě rostou kmeny buků, které jsou na jedné jasně osvětlené straně skvěle zelené, kdežto na straně stínu vládne teplá silná tmavozelená. Vzadu za kmeny, za onou ruděhnědou půdou prokmitá nebe, zcela jemně modré, pak teple šedé — skoro ani ne modré, — a od něho se odráží lehký nádech zeleně a síť kmenů se žlutavými listy. Postavy sbírající dříví plíží se kolem jako tmavé, tajemné stíny. Bílá plachetka ženy, která se shýbá pro pár suchých větví, odráží se náhle od hluboké hnědi půdy. Sukně zachycuje světlo, hluboký stín klade se vedle, tmavá silhuetta muže zjevuje se nahoře na kraji lesa. Bílý šátek, ramena a poprsí ženy kreslí se na pozadí vzduchu. Postavy jsou velké a plny poesie a podobají se v šeru těch hlubokých stínů ohromným terracottám z nějakého atelieru. Tak ti popisuji přírodu; pokud jsem ji ve své skizze vystihl, nevím, ale jistě na mne udělala harmonie zelené, černé, žluté, modré a šedé dojem. Bylo to zcela ve stylu de Groux, podobný effekt jako na příklad ve skizze „départ du Conscrit".

Malovat to byla strašná práce. Na půdu jsem spotřeboval půldruhé velké tuby běloby a přece jest ještě velmi tmavá. Dále červenou, žlutou, hnědou, okr, černou, sienskou zem, bistr — a výsledek je rudohnědá, která přechází z hluboké vinné červené až k něžné světle růžové. Odlišiti mech a úzký pruh čerstvé trávy, která je od slunce osvětlena a silně se leskne, je velmi těžko. Vidíš, to jest jedna z oněch skizz, o nichž bych si troufal tvrdit, že nebudou shledány bezvýznamnými, že člověku něco řeknou.

Říkal jsem si při práci neustále: Nepovoluj, pokud v tom nebude kus podzimní nálady, cosi tajemného, cosi, v čem je velká opravdovost.

Ale aby se účinek jistě dostavil, musím malovat rychle. Postavy jsou nakresleny několika silnými tahy, hrubým štětcem. — Překvapilo mne, jak silně jsou kmeny zakořeněny v zemi; začal jsem je štětcem a nezdařilo se mi vystihnout charakter půdy, která již byla tlustě pokryta barvou; tah štětce se v ní ztratil jako nic. Proto jsem vymáčkl kořeny i kmeny přímo z tuby a promodeloval jsem je trochu štětcem; a teď to drží, rostou ze země a zakořenily se pevně.

V jistém smyslu jsem rád, že jsem se nikdy neučil malovat; snad bych se byl naučil pomíjeti takové effekty. Teď si říkám: ne, právě toho musím dosáhnout, nepůjde-li to, nu pak to zkrátka nepůjde. Pokusím se o to, ačkoliv nevím, jak je to vlastně správně.

Nevím sám, jak vlastně maluji. Sednu si s bílým plátnem před místo, které mne zajímá, podívám se na to, co leží přede mnou, a řeknu si: z toho bílého plátna musím něco udělat. Nespokojen vrátím se domů: odstavím je, a když jsem si trochu odpočinul, začnu je prohlížet znova a s jakousi úzkostí. Pak jsem znovu nespokojen, neboť nádherná příroda žije ještě příliš silně v mé mysli. Ale přece nacházím ve svém díle ohlas toho, co mne poutalo, vím, že mi příroda něco povídala, že mluvila ke mně a že jsem to zapsal rychlopisem. V mých poznámkách jsou pak snad slova, kterých nelze rozluštiti, chyby a mezery, ale přece je v nich snad něco z toho, co mluvil les, břeh nebo lidé. A v žádné krotké nebo konventionelní řeči, která by nepryštila z přírody.

Vidíš, že se zahloubávám celou silou v malování, zahloubávám se do barvy. Až dosud jsem se jí vzdaloval a nemrzí mne to. Kdybych nebyl kreslil, necítil bych figuru, která se vyjímá jako nehotová terracotta, nemohl bych se na ni odvážit. Nyní se však cítím na širém moři — nyní



JOSEF MANES.
PODOBIZNA PANÍ
SCHWARZOVÉ.

je čas dáti se do malování s celou silou, jakou mohu sebrat.

... Vím zcela jistě, že mám cit pro barvu a že ho budu mít stále více a že mi malování vězí v krvi.

Silné nanášení barvy nedělá malíře. Ale má-li se půda vytvořit pevná a silná a vzduch jasný, nesmí se hledět na nějakou tubu. Někdy jest již v povaze motivu, že se maluje tence, někdy přikazuje látka i sama povaha věcí, že jest nutno nanášeti barvy pastosně.

U Mauva, — který u srovnání s J. Marisem a dokonce s Milletem nebo J. Duprém maluje velmi mírně, — stojí v atelieru tolik škatulí od cigarett s vymačkanými tubami jako prázdných lahví po soirée, (jak to na př. Zola popisuje).

Tážeš se po mém zdraví — jak se vede tobě? Myslím, že by moje methoda i tobě pomohla, být venku, malovat. Mně se daří dobře. Každá únava mi činí obtíže, ale jde to spíš lépe než hůř. Myslím, že mi také prospívá, že žiji tak skromně, jak jen možná. Ale v první řadě je malování mým lékem.

*

Přál bych si, aby ony čtyři obrazy, o nichž jsem ti, milý Théo, psal, byly již raději pryč. Bojím se, kdybych si je nechal ještě dlouho tady, přemaloval bych je snad ještě jednou, a myslím, že bude lépe, dostaneš-li je, jak jsou.

Ptám se tě nyní, není-li pro nás oba konečně lépe horlivě pracovati, třeba s tím byly spojeny nepříjemnosti, než v takové době, jako jest naše, jen sedět a filosofovat? Neznám budoucnosti, Théo, ale znám věčný zákon změny. Mysli si deset let zpátky, tu bylo všechno jinak; poměry, nálada lidí, zkrátka všechno, a za deset let bude jistě zase mnohé změněno. Ale co jsme udělali, zůstane; a člověk nelituje také tak snadno, že něco udělal. Čím činněji, tím lépe; mně je nezdar milejší nežli nečinnost.

Nebude to vlastně ani tak dlouho trvat, a to, co dokážeme, bude něčím zcela závažným. Vidíš přece sám, — a jest to zjev, který mi způsobuje nekonečné potěšení, — že přichází do zvyku pořádati výstavy jednotlivců nebo několika málo umělců, kteří k sobě náležejí. Jest to zjev, který má dle mého náhledu v uměleckém obchodě větší budoucnost než kterýkoli jiný. Jak jest dobře, že začínají lidé chápat, že nemůže působit Bouguereau vedle Jacquesa, nebo postava od Beyle nebo Lhermitta vedle Shelfhouta nebo Koekkoeka!

Kdybych si nechával svoji práci doma, myslím, že bych na ní všelico přemaloval. Že všechno posílám, sotva je hotovo, tobě nebo Pottierovi, tím ovšem proklouzne mnoho, co nemá ceny, — ale zůstane tím také všelico uchováno, co by se častým přemalováváním nezlepšilo.

*

Všechny akademické figury jsou malovány stejně a sestaveny, rád připouštím, „on ne peut mieux". Bezvadně, dokonale! Pochopíš hned, co chci říci. Není to ostatně nic nového.

Jinak jest tomu s postavami od Milleta, Lhermitta, Régameye nebo Daumiera; ty jdou konečně také dobře dohromady, ale jinak, než se tomu učí na akademii. Myslím, že každá postava, třeba byla akademicky sebe správnější, jest dnes zbytečná, i kdyby byla od Ingresa (vyjímám ovšem „la Source", protože v té bylo a jest něco nového), schází-li jí vlastní modernost, intimní charakter, vlastní „vytvoření."

Kdy tedy nebudou figury zbytečny, i třeba s chybami a s hrubými chybami? Když kopající muž skutečně kope, když je sedlák vskutku sedlákem a selka selkou. Jest to něco nového? Ano, ani postavy Ostadovy ani Terborgovy nepůsobí jako dnešní.

Chtěl bych o tom říci ještě mnohem více a musím přece také podotknout, jak mnohé z toho, co jsem začal, bych si přál zlepšit, a oč výše cením práci některých soudruhů než svoji vlastní. Ptám se tě, znáš ve staré holandské škole jediného kopajícího chlapa, jediného rozsévače? Pokusili se někdy udělat dělníka? Pokusil se o to Velasquez ve svém „Vodákovi" nebo ve svých typech z lidu? Ne!

Postavy starých mistrů „nepracují". — Studuji tyto dny horlivě podle staré ženy, kterou jsem viděl tahat kořínky ze sněhu. Vidíš, tak to dělával Millet, také Lhermitte, vůbec selští malíři tohoto století, také Israels. Zdálo se jim to krásnějším než cokoli jiného. Ale i v tomto století najde se v legii malířů, kteří malují figuru pro figuru, t. j. pro formální zajímavost modelu, velmi málo takových, kteří si ji nedovedou jinak mysliti než v práci a cítí potřebu představovati činnost, protože jest činností.

Této potřebě staří uhýbali, také staří Holanďané, kteří se většinou spokojovali činností konventionelní.

Ale tak, aby malba nebo kreslení bylo i kreslením figury pro figuru a pro nevýslovnou harmonii lidského těla — i zároveň „vytahováním kořínků ze sněhu!" Vyjadřuji se srozumitelně? Doufám, řekl jsem to již jednou Serretovi; nahá postava od Cabanela, dáma od Jacqueta a selka, nejen od Bastien Lepage, ale prostě selka od Pařížana, který se naučil kreslení na akademii, — všechny budou mít stejné údy i stejný vzrůst, — často docela roztomile, v proporci i v anatomii dokonale správně. Ale kreslí-li nějakou postavu Israels nebo Daumier nebo Lhermitte, vycítíte formu mnohem lépe, ačkoli — a proto uvádím také Daumiera — ačkoliv jejich proporce jsou skoro libovolné. Anatomie a konstrukce nebudou v očích akademiků vždy správny, — ale bude v tom život! A zvláště také u Delacroix.

Ještě jsem se nevyjádřil dobře: řekni Serretovi, že bych byl zoufalý, kdyby moje postavy byly dobré; řekni mu, že dle mého mínění, fotografujete-li kopajícího člověka, on nekope; řekni mu, že pokládám Michel Angelovy postavy za úžasné, ačkoli mají rozhodně dlouhé nohy a široké kyčle i pánev; řekni mu, že v mých očích jsou Millet a Lhermitte proto pravými malíři, protože nemalují věci tak, jak jsou, suše analyticky, nýbrž tak, jak je sami cítí; řekni mu, že jest mým nejtoužebnějším přáním naučiti se, jak udělat takové odchylky od skutečnosti, takové nejasnosti a přepracování, které povstaly nahodile; nu ano — nepravdy, ale cennější než běžné kvality.

Lidé, kteří se pohybují v uměleckoliterárních kruzích, jako Raffaelli v Paříži, smýšlejí o tom konečně zcela jinak než na př. já, který žiji na venkově. Chci říci: oni hledají slovo, které by zahrnulo celou jejich myšlenku. On navrhuje pro postavy budoucnosti slovo „charakter". Já tuším s tímto úmyslem souhlasím, ale na správnost slova věřím právě tak málo jako na správnost jiných slov, stejně málo jako na správnost a trefnost svých vlastních výrazů. Místo abych řekl: v kopajícím člověku musí býti charakter, opisuji to a říkám: sedlák musí býti sedlákem, kopající musí kopat a tím již octne se v nich cosi výlučně moderního. Ale cítím sám, že lze z těchto slov vyvoditi závěry, jaké jsem neměl na mysli.

Podati „selskou postavu v práci", to jest, vidíš, (opakuji) ta vlastní modernost, srdce moderního umění, co nedokázala renaissance ani stará holandská škola ani Řekové.

Se selskými a dělnickými postavami se začalo v „genru" — ale s Milletem, nezapomenutelným mistrem, staly se na ráz srdcem moderního umění a zůstanou jím.

Lidí jako byl Daumier si musíme vážit, oni klestili cestu . . . Čím více lidí bude malovati sedláky a dělníky, tím raději to uvidím. A sám nevím, k čemu bych měl větší chuť.

Toto jest dlouhé psaní a ještě nevím, jestli jsem dosti zřetelně vyjádřil, co míním. Snad napíšu ještě několik slov Serretovi. Učiním-li tak, pošlu Ti svůj dopis, abys si jej přečtl, neboť bych chtěl hodně jasně vyjádřiti, jak důležitá se mi zdá figurální otázka.

. . . Nejvíce mi bylo při této nové přehlídce starých holandských obrazů nápadno, že jsou většinou rychle malovány; že velcí mistři, jako Hals, Rembrandt, Ruysdael a mnozí jiní, co možná posadí barvu „du premier coup" a nevracejí se k ní už.

Obdivoval jsem především ruce od Rembrandta a Halse, ruce plné života, ač nehotové, na př. jednotlivé ruce na „Soukenících" a na „Židovské nevěstě". A také hlavám, očím, nosům, ústům, které jsou posazeny na plátno prvním tahem štětce a nejsou později přemalovány nebo opravovány. Bracquemond je dobře reprodukoval, tak že lze v jeho leptech sledovati způsob práce.

Théo, jak jest důležito dnes ohlédnout se zase jednou po starých holandských obrazech! A také po francouzských, po Corotovi, Milletovi atd. Bez ostatních lze se s nouzí obejíti, často přivedou člověka více s cesty než se myslí. Nepřetržitě malovat, co možná nepřetržitě. Jaký jest to požitek, vidět takového Frans Halse! Jak zcela jiné jsou tyto obrazy než ony, kde je všechno stejně hladce natřeno!

Náhodou viděl jsem také jednoho Meissoniera — u Fodora — v týž den, kdy jsem prohlížel staré holandské mistry, Brouvera, Ostade a zvláště Terborga. Meissonier pracoval jako oni: velmi promyšlený, dobře vypočítaný pokus, ale uděláno je to v jednom dechu a co možná hned na první ráz.

Myslím, že jest lépe nezdařenou partii vybrat nožem a začíti znova, než malovati neustále přes to.

*

Díky bohu jest můj žaludek zase již tak v pořádku, že jsem mohl žíti po tři neděle jenom od lodních sucharů, mléka a vajec. Dobrodějné teplo mi vrací síly a bylo chytré, že jsem se vybral na jih ještě teď, pokud byla má choroba vyléčitelna. Jsem teď tak zdráv jako jiní lidé, což jsem až dosud mohl o sobě říci málo kdy, ku př. v Nuenen. To jest velmi potěšitelné. (Jinými lidmi rozumím stávkující dělníky, starého Tanguy, starého Milleta a sedláky.)

Kdo je zdráv, musi vystačiti s kusem chleba a při tom dokázati pracovati celý den. Také dýmku tabáku a pořádný doušek musí snést, bez toho to zkrátka nejde.

A pak mít ještě pochopení pro hvězdy a nekonečné nebe. Pak jest to rozkoš žít!



JOS. MANES.
PODOBIZNA.



JOSEF MANES.
HRABĚNKA
STOLBERGOVÁ.



JOS. MANES.
VEČER.

KRONIKA

VINOHRADSKÉ DIVADLO.

Dožíváme se již druhého zklamání v několika letech: po Balšánkově divadle v Plzni přichází na Kr. Vinohradech p. A Censký s městskou operou. Jsme sice již zcela prosti vší sentimentality a nemluvíme již o národních vymoženostech, otvírá-li se kde u nás nové divadlo, ale za to očekáváme při tom uměleckou událost a významný čin architektury. Bohužel, zklamání se dostavilo, jakmile zednici dokončili svoji práci, a otevření divadla přímo deprimovalo. Na první pohled každý viděl, že maloměstské velikášství, které se při založení divadla jevilo od prvního kroku (engažování balletu na př.), došlo tu vyjádření výtvarného. Místo městského divadla tanul architektu na mysli stoletý typ renaissanční budovy s nároky paláce a celou allegorickou přítěží na façadě. Pan Čenský nepokročil ani o píď dále od průměrnosti a šablony a postavil toto divadlo s podobným klidem a důvěrou v „osvědčené vzory“ svých předchůdců, jako „tvoří“ většina našich architektů. Přes všechno koketování s dnešní m o d o u (říci moderností bylo by urážkou p r a v é moderností) uvnitř nezapřela se technika tvoření v celku. Přiznáváme poctivě, že dosti zavinily nepředvídané okolnosti po soutěži se dostavivší, redukování původního projektu skoro o třetinu a později opět násilné rozmnožení sedadel v beztoho malém prostoru, uznáváme také rádi, že program nového divadla, žádající vlastně v poměru k hledišti velké jeviště pro všechny druhy činohry i opery, ztížil projektovanou práci, ale neomlouváme tím ještě p. Čenského. On architektonicky svůj úkol nezmohl a tam, kde mohl vykonati pravý umělec nový čin, postavil zcela šablonovitou budovu, v ničem nevynikající nad okolní činžáky a národní domy.

Je slabošstvím, svalovati část viny na disposici; většina divadel světových nemá lepšího místa, naopak je pevně vklíněna v řadu domů a vyniká jen úzkým průčelím. Vinohradské divadlo má dosti vzduchu před frontou a široké ulice po stranách dovolují i boční pohledy rozvinouti bez omezení. Také klesání terrainu nevadí, ba technicky spíše usnadňuje úlohu: potřebné místnosti pod niveau hlediště mohou tu býti pojaty jako součást budovy nad zemí, mohou býti vyjádřeny a ne zakopány pod zemí; mimo to výhoda přímého vstupu do vestibulu z ulice, beze schodiště, je neocenitelná.

Na zcela výhodném místě měl tedy stavěti p. Censký divadlo. Měl organické dvě jednotky moderního divadla, ohromné jeviště s vysokým provazištěm a nižši hlediště spojiti v architektonický celek dobře stupňovaný, hlavně pro pohled průčelní a boční z náměstí. To se p. Čenskému nepodařilo. Jeho budova je dvojdílná formou i duchem; obě její části doslovně jsou k sobě jen přistaveny, dualismus jich je akcentován více, než architektonická jednota budovy připouští. Je to ovšem velmi snadné, postaviti hlediště jako palác a za ně prostě jakoby zastrčiti stejně důležitou část, ale výsledek je také úměrný s tou snadností. Pan Čenský zaspal aspoň 10 let vývoje architektury, nevidí-li, jak na nových, moderních stavbách divadelních technika vyvinutého scenování a přesná zařízení ochranná si vynutila zcela novou silhouetu stavby, jež nemá ničeho společného s palácem, obývaným bohatou šlechtou, ani s museem, ani konečně s činžákem. Moderní architekt neustupuje před vymoženostmi konstrukce a pohodlí, nezastírá jich, aby mu nerušily stylového roucha façady, není mu nepohodlné provaziště výškou, ani ohromné větráky a záklopky svými tvary; jeho pýchou, zmůže-li vše to jedinou širokou koncepcí, k níž jsou mu užitkové podminky vychodištěm a jich základní formy výborným popudem a materiálem tvorby. Krátce resultováno: pan Čenský stydí se za provaziště a maskuje je střechou, stydí se za chodby a kuloáry a maskuje je sloupovím, stydí se za okna v různých velikostech a úrovních a raději uniformuje všechna na palácové otvory a balkony.

S tímto základním pojetím — tvar budovy podřizuje se již předem stanovené slupce sty-

lové — souhlasí zcela i detailní vyvinutí všech façad. Průčelí je honosné, s figurami a sloupy, štítem a pilastry, zcela dle „osvědčených vzorů“, (jichž najde, kdo hledá, na tucty v předlohách), rozdrobené v ploše a zmalicherněné dekorací. Ovšem, pan Čenský toužil po *„zmodernisované“ renaissanci,* vyhnul se sice přesnosti v detailu, ale vyhnal tím ďábla Belzebubem; jeho moderní ornament, moderní hlavice sloupové a sochy — vše je odpozorováno, znehodnoceno šablonou a stokráte již promrskáno na façadách pseudomoderních činžáků pražských.

Vejdeme-li do vnitřku a nevadí-li nám první ukázky pseudomoderny v dekoraci kuloárů, jsme celkem spokojeni, dokud neotevřeme dveří parkettu. Rozlehlé chodby, hojně osvětlené a pohodlné, byly od počátku částí divadla, jež došla u obecenstva pochvaly; ale to se rozumí samo, je to povinností architekta a ne zvláštní zásluha. Hlediště, dosti příjemné v barvě a zcela dobře převzaté — až na galerii, příliš strmou — z běžných vzorů posledních let, okolnostmi, architektem snad nezaviněnými, učiněno naprosto nepohodlným; kdo sedí v divadle pozorně poslouchaje, zdřevění za krátko na celém těle a také výhled s některých míst je mu znemožněn. Snad by se někomu zdálo, že na posouzení umělecké výše výtvoru nemají tyto praktické nedostatky vlivu, ale to nutno již předem odmítnouti; divadlo je stavba ryze užitková a právě vyhovění všem podmínkám, na ni kladeným, je vychodiskem k uměleckému tvoření celku. Co se týče dekorace a článkování vnitřku (až na nástropní malby), bude divadlo vinohradské vždy dokumentem přechodného stavu a dnešního stylového bloudění. Ovšem, současná kritika nemůže hleděti s tím klidem na nevyzrálé a nepochopené přejímání moderních živlů na starou kostru, jako shovívavě registruje a stopuje historik naivní pokusy na př. gotického kameníka, uplatniti vedle tradicionelních forem novou ornamentiku renaissanční; dnešní člověk musí žádati od architekta i v dekoraci cíle vědomé a účelné tvoření, ne náhodné kombinování a pokusné prostupování světoběžných motivů.

Pan A. Čenský tedy vystavěl budovu, která dobře mohla státi již v letech 90tých v kterémkoliv městě českém, ba rakouském. Taková díla mají po stránce umělecké již při svém zrození zárodek smrti; kouzlo novosti vyprchá z nich konečně i pro nadšené a naivní laiky a zbude šablonovitá, průměrná budova, kolem níž tím rychleji poplynou zítřejší a příští jitra nového umění. Vinohradské divadlo v české architektuře neznamená etappu novou, ale neznamená ani odlišnou jednotku v jejích dějinách; je jen běžným produktem doby, tkvícím svými kořeny v době právě uzavřené a marně usilujícím uchytiti se aspoň v detailu na dobu přicházející.

G.

*

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Výstava stíhá výstavu. V Rudolfinu, v Topičově salonu a nejnověji na Vinohradech ukazovali současně domácí produkci výtvarnou a připomínali nám hodně makavě hyperprodukci průměrnosti a podprůměrnosti. Na několika místech skoro táž jména, doprovázená legií špatných dilettantů a rychle vypěstěných žáků soukromých škol, kteří museli býti připuštěni, by mistrova osvědčenost byla dokumentována. Proč ty výstavy? Je v nich úzko! Stará bída přežívá novou, daleko horší, čipernější a nebezpečnější, protože pěstěna je i lidmi, jež kdysi vešli — aby zklamali. Nedostatek charakternosti a spekulace hřeší zde na troše jakéhos bývalého úspěchu a provádí své divy. O krajinářích dala by se napsati zvláštní kapitola, ti dosahují rekordů a bylo by nejvýše na čase promluviti si s nimi trochu bezohledně. Zde se hřeší nejvíce, a jak správně píše Moore ve svých vzpomínkách, několik velmi dobrých děl veřejné galerie upozorňovalo by na tyto jednodenní veličiny. Celkově trapná bilance tohoto horečného výstavnictví otupuje zájem a poškozuje snahy, jež vyžadují vytrvalé obětavosti a kázně.

Topičův Salon, vedle slabých a velice zbytečných výstav, dosahuje rekordu v kramářské reklamě, která dospěla již stadia, že znemožňuje slušnému výtvarníku, by zde vystavoval. Také prostředek!

I společenský klub „Slavia“, povzbuzen prý účastí všech vrstev české veřejnosti, projevenou u příležitosti jím pořádané výstavy Kupkovy, rozhodl se pokračovati a získal kolekci kreseb francouzského karikaturisty Jossota, kterou vystavil v Rudolfinu a odkudž nastoupí pouť po vlasti české. Nešťastný venkove! To znamená, že všechny ty nechutnosti, které byly stropeny u příležitosti kočovné exposice kreseb Kupkových, mají se nyní po Čechách opakovati. A toto patronisuje společenský klub „Slavia“ v Praze.

Tento Jossot, jehož nesmíme viděti dvakráte v časopise, který si přehlédneme v kavárně, jenž není ani vtipný, ani umělecký, který opakuje do omrzení hrubství, to že je strava pro venkov? Nepotřebuje ten lepší stravy než lidé ve velkém městě? „Slavia“ by měla přemýšleti o svém dilettantství, které pěstuje na prospěch zmatku, jehož je beztak u nás plno, a rozumný tisk měl by takovéto péči o popularisování umění na venkově s největší rozhodností zabrániti.

Současně s Jossotem vystavoval pan V. Radimský opět větší kolekci svých prací nejnovějšího data a obvyklé faktury, vápenitého koloritu a slabší než předešle.

*

Na Moravě zemřel malíř Cyril Mandel a tamější jeho přátelé uspořádali posmrtnou výstavu jeho prací, která byla zajisté aktem přátelské piety k milému člověku a měkkému samotáři. Převezením kolekce do Prahy, kde pro autora nebyl osobni zájem, připravilo zveličení její obvyklou reklamou Topičova Salonu mnoha lidem zklamání. Byly to věci chudé a slabší než z jeho studijních let na pražské akademii.

*

V polovici ledna objevil se na pražských ulicích plakát pro letošní jubilejní výstavu, kterou pořádá pražská obchodní a živnostenská komora. Výstavní výbor objednal si plakát u pana Viktora Olívy a připravil tak všem milé překvapení, zvláště pak členové poroty — kteří rozhodovali o návrzích v soutěži na plakát — byli velice mile dotčeni. Plakát, aniž bych chtěl zlehčovati bombastických noticek úředních, je dokonalý barvotisk, který by byl chloubou i největší továrně na kávové náhražky. Ale jako plakát pro výstavu, která chce či má representovati vyspělost národa a pro kterou je současně jakousi navštívenkou i pozváním zároveň — ne! Je to vlastně obrácené a velice líbivě olejem namalované záhlaví „Zlaté Prahy", ono známé záhlaví, s profilem panny velice milé fysiognomie, s kterým setkáváme se po řadu let na všech obálkách a vazbách knih, pocházející ze tří největších nakladatelských oficin pražských, jež pan Oliva zásobuje.

Není to plakát, nemá také nic affichového, nepůsobí dekorativně, nepůsobí vůbec a není uměleckou prací. A to je chyba i pro výstavu. Každý z posledních návrhů k soutěži došlý stál nad touto nacukrovanou nechutností. A dnešní požadavky plakátového umění i dosažené výsledky jsou patrně pánům z výboru docela neznámé a snad ani neviděli žádné affiche cizích velkých podniků, z nichž mnohá dobrá i do Prahy zabloudila. Tuto krátkozrakost bychom pánům odpustili a nezáviděli bychom jim, kdyby takto representovali své privátní podniky — ale zvou-li svět, cizinu, k české tabuli tak nevkusně, tedy i neuctivě, pak nelze dosti hlasitě připomenouti, že za tuto národní ostudu je zodpovědným výstavní výbor, který projevil hned na počátku své činnosti tak málo vkusu k umělecké obci české i k podniku, který representuje.

*

Wilhelm Busch zemřel 9. t. m. Nebýt nedávných oslav jeho sedmdesátých narozenin po celém Německu, bylo by více nežli jeho úmrtí asi překvapilo faktum, že byl vůbec ještě živ, tak dávno se odmlčel již nadobro. První kresby jeho se datují z padesátých a šedesátých let minulého století a generace, kterou obveselovaly, je dnes již hodně prořidlá. Ale přežil-li on sám v zátiší svou dobu o dlouhá leta, nepřežil svou slávu ani své umění. Jiní karikaturisté stárnou poměrně rychle; stávají se nejasnými jich narážky, stárne moda, do které oblékají svoje figurky, stárne manýra jich kresby. Buschovy kresby zůstaly po letech stejně svěží a mají všechnu naději, že i zůstanou: jeho humor jest tak čistě lidský a jeho způsob kresby tak klassický, že se ho nedotýká moda. Není druhého kreslíře, který by dovedl podati takovou essenci života způsobem podobně jednoduchým; stačí mu několik čar a puntíků, aby pověděl všechno, celý příběh, celý charakter člověka, náladu, psychologii; i sama prostota jeho vyjadřování je až k smíchu. A smích ten nemá nic zatrpklého, ale také nic naivního: nekritisuje, nevyčítá, směje se prostě s potěšením a povýšenou filosofií zdravého člověka, který zná život a dobře ho snese. Je pro Busche charakteristické, že studoval v mládí vyšší mathematiku a filosofii: jeho klid a jasný rozhled jest hoden mathematika i filosofa. Charakterisoval se ostatně sám nejlíp ve svém vlastním životopise, který napsal před lety pro jubilejní vydání Die Fromme Hellene: „Smích je výraz relativního pohodlí. Franc za kamny těší se teplu tím více, vidí-li, jak si Hans venku do zčervenalých dlaní dýchá. K veřejné potřebě jsem ovšem užíval jen fantastických Hansů. Lze je také lépe připraviti zcela dle potřeby a nechat je mluvit a jednat dle vůle. Trochej zdál se mi vhodným k bodrému veršování a dřevorytecký štrich praktickým ke stylisaci veselých figurek. Takový konturový tvor vybaví se snadno ze zákona tíže a hodně snese, než vás to začne bolet, — zvláště není-li krásný. Čtenář se pak dívá na ty věci a vznáší se v pohodlném sebevědomí nad utrpením tohoto světa i nad umělcem, ach tak naivním!"

A vzal-li každý z čtenářů při zprávě o jeho úmrtí znova do ruky kteroukoli z jeho knížek, vzbudila ta zpráva mimovolně jen chvíle upřímné veselosti, a bylo to v pořádku: Buschův nekrolog by měl být veselý.

*

Volné směry ve všech svých ročnících snažily se dle možnosti pěstovati architekturu a užitá umění, ale nedostatek místa působil, že byly tyto otázky zastoupeny kuse. Poměry, ze-

jména neobyčejný úpadek domácí architektury a uměleckého řemesla, donutily konečně spolek Manes, že se odhodlal vyloučiti důležitý obor celý a založiti k jeho pěstování časopis samostatný s titulem Styl. Vyšlá dvě čísla ukazují aspoň částečně, jak bude naplňován program, v čelo listu vložený; list pěstuje všechny obory architektury i řemesla, pokud je umělecké, maje ohled k domácím poměrům a srovnávaje neustále s cizinou; úprava města, ulice i drobných předmětů z denního života veřejného dochází tu intensivního pěstění. Souběžná cesta Stylu i Volných Směrů je na snadě a je také přáním spolku. Kritické stanovisko, které Volné Směry zaujímaly od počátku k domácí produkci, bude jistě směrodatným i druhému listu a vědomou propagační úlohu, jíž si Volné Směry uložily k umění cizímu, bude i Styl ochotně přejímati na sebe.

*

V soutěži na mosaikovou lunetu pro pražský representační dům u Prašné brány udělena byla první a druhá cena návrhům malíře Karla Špillara, jemuž zadáno také provedení. Třetí cena přidělena K. L. Klusáčkovi, čtvrtá a pátá J. Jakšímu.

*

Umělecko-průmyslové museum vypisuje 2000 korun na model oboustranné plakety, která udílena býti má vystavovatelům a členům výboru jubilejní výstavy. Návrhy soutěžící musí býti dodány do 30. dubna 1908.

*

K poznámce naší o odhalení Riegrova obelisku v Hořicích, uveřejněné v 11. čísle minulého ročníku, sděluje nám ředitelství c. k. odborné školy v Hořicích: „že zřízení obelisku tamtéž není dílem jmenované odborné školy, nýbrž dílem mimo školu provedeným, neboť školou samou nebyly prováděny ani výkresy, ani zpracování kamene, aniž postavení obelisku, což vše obstaráno bylo soukromě podnikateli, jak se každý z popisu tiskem vydaného (tuto přiloženého) přesvědčiti může. Jest tudíž nesprávno přičítati dílo to ku pracím školy — jak učiněno bylo ve Volných Směrech ročníku XI. č. 11. — i nemůže c. k. odborná škola ani chválu ani hanu toho se týkající nésti.“ Takto opravuje nás ředitel školy pan Weinzettel a my dodáváme, že nejednalo se nám o hořickou školu, nýbrž o ten ošklivý obelisk, a tu po sdělení páně řiditelově jsme pro úplnost nuceni poznamenati, že autorem Riegrova obelisku je sám pan ředitel Weinzettel.

*

Do tohoto čísla chtěli jsme zařaditi i reprodukci Ingrova obrazu „Turecká lázeň“, o němž mluví studie Mauclairova. Do této chvíle nepodařilo se nám získati jeho reprodukčního práva k otištění. Přineseme reprodukci příště a čtenáři naši zařadí si ji dodatečně na příslušné místo.

*



JAROSLAV ČERMÁK
MARINA.

MILOŠ JIRÁNEK:

POZNÁMKY O JAROSLAVU ČERMÁKOVI.

Jaroslav Čermák jest malíř slavný a neznámý zároveň. Řadu roků representoval české umění v nejmezinárodnějším středisku, v Paříži, a representoval je čestně, nezůstávaje vnějším úspěchům dlužen hodnotu vnitřní; premiemi Umělecké Besedy zpopularisováno jeho dílo doma v nejširších vrstvách, a bylo tuším z prvních uměleckých dojmů každého z nás. A přece zůstával neznámým zvláště dnešní generaci; do nedávna jsme neměli v Praze vlastně žádný význačnější jeho original; akvarely a kresby, které se prvním odkazem pí. Gallaitové dostaly městu Praze, byly příležitostné dárky, pečlivé kopie větších obrazů, jichž líbivost byla snad diktována ohledem na vkus dámy, jíž byly určeny, a nebylo tedy lze je spravedlivě považovati za plnocenné Čermáky; také upomínka na Čermákovu kollekci na Jubilejní výstavě byla u nás mladších příliš matná, než aby nám dovolila souditi spolehlivě. Během let přestaly nám také imponovati právě ony obrazy, v jichž tradičním obdivu jsme byli vychováni: i nejslavnější z nich, *Raněný Černohorec* nebo *Husité před Naumburkem* jevily se nám pomalu stejně konvenčními, stejně vzdálenými přírody i vnitřní pravdivosti, jako jiná dnes pro nás mrtvá historická plátna oné doby. Bylo nám tedy všem tuším velkým překvapením, když se v Moderní Galerii objevila dvě neznámá díla Čermákova, *Podobizna pí. Gallaitové* a *Marina z Roscoffu*, dva činy velkého malíře, na kterých nic nesestárlo a nic nevyšlo z mody, a které při tom celým rázem svým vypadají z proslulé tradice Čermákovské.

Vysvětliti tyto nesrovnalosti a vyrovnati dojmy, které si navzájem tak příkře odporují jako obdiv a sklamání, mohlo by jen důkladné prozkoumání celého díla Čermákova, dnes roztroušeného po celé téměř Evropě. Hlavní díla nám v Praze vesměs scházejí, (*Kořist válečná* jest v Brusselu, *Raněný Černohorec* v Záhřebu, *Husité před Naumburkem* v Paříži atd.); co je u nás přístupno, jsou většinou maličkosti nebo trosky.*) Také zprávy životopisné, které by pomohly mnoho osvětliti, jsou kusé,

---

*) Z obrazů v pražském majetku jmenuji následující:

V Rudolfinu: *Únos Hercegovky*, olej. Replika většího obrazu, jenž dle zprávy dra. Tyrše nachází se v Brusselu.
Žebráci na schodech, olej.
Velký karton posledního díla Čermákova: *Bašibozuci tábořící se zajatými Hercegovkami na rozvalinách*. Kresba uhlem na plátně.

Z odkazu pí. Gallaitové zejména:
Únos Hercegovky, akvarel.
Židovský hřbitov, sepiová kresba.
Lázně Pfaefferské, akvarel.
Černohorec na čatách (portret Dušana Lambla), akvarel.
U kapličky, Slovenští vystěhovalci, akvarely.
Hercegovka koně napájející, kresba.
Dalmatská svatba, guache, a *Studie* k ní, kresba.

V Umělecké Besedě: *Husitské poselstvi na koncil Basilejský*, kresba tužkou. *Černohorská svatba*, olej (nedokončeno).

V Moderní Galerii: *Podobizna pí. Gallaitové*, olej.
Marina z Roscoffu, olej.
Harem, olej.

někdy i schválně neúplné.**) Ale přece i z kusého tohoto materialu vyčísti lze dosti, aby nám Čermák vyrostl na postavu, na jaké nejsme bohati, a celý jeho umělecký vývoj na problem z nejzajímavějších v naší krátké moderní kulturní historii.

*

Jaroslav Čermák byl dle všech zpráv, které lze o něm sebrati, jako člověk i jako umělec zjevem do té doby v našich poměrech neobvyklým; samostatný, energický, intelligentní, plně zodpovědný za svůj život i za své jednání. Okolnosti vnější utvářily se pro něho tak příznivě, že mohl kultivovati svůj talent a vyžíti se tak plně jako do těch čas žádný z našich umělců. Málo komu před ním i po něm bylo dopřáno stínu výhod materielních i moralních, jichž se dostalo Čermákovi již v mládí; velmi záhy, v letech, kdy se talent formuje, měl příležitost viděti mnoho a naučiti se mnoho; po krátkém pobytu na akademiích v Praze a v Antverpách byl přijat do atelieru Gallaitova a stal se brzy svému mistru spíše pomocníkem nežli žákem; že profitoval z takového spolupracovnictví intensivněji nežli z pouhého poměru žákovského, bylo brzy patrno***) Do Paříže dostal se pak ještě dosti záhy, než se u něho mohly zakořeniti zvyky a necnosti Belgické školy, a byl dosti kritickým a intelligentním, aby poznal přednosti Francouzů proti Belgičanům, a dosti energickým, aby dohonil téměř rázem, co mu technicky ještě scházelo. Stýkal se tam s dobrou a nejlepší společností a neplatil v ní nikdy za parvenu; lidé jako Fromentin byli z jeho přátel. Dr. Tyrš cituje jeho úsudky o soudobém francouzském umění, ač sám s nimi často nesouhlasí, a historie dala vždy za pravdu Čermákovi malíři proti Tyršovi esthetikovi. (Čermák obdivoval Géricaulta, Delacroix i Decampse, kritisoval ostře Ary Scheffera i Delaroche). Měl svůj obor, v němž byl neobmezeným vládcem, motivy Jihoslovanské, a měl rozhodné úspěchy, a úspěchy seriosní: francouzská kritika dělala mu implicite poklonu, že ho kritisovala jako jednoho ze svých, a to při uzavřenosti Francouzů něco znamená.

Tedy: dobře prožitý život. Ale rozhlédneme li se dnes, co z něho přežilo po třiceti letech, vidíme, že nám právě to, čím ve své době získával tyto úspěchy, odumřelo nebo jest cizí; a snažíme-li se určiti jeho místo v historii českého umění, shledáme brzy, že celé jeho dílo neznamená pro naše umění daleko tolik jako několik těch trosek Mánesových.

Nejzajímavější při tom jest, že by bylo jistě nesprávno obviňovati Čermáka; bylo by naivním hádati se o velikost jeho talentu, když se jeví tento talent tak nepopíratelně ve všem, co vyšlo z jeho ruky, a porovnávati jej s Manesovým. Zdá se mi naopak, že malé naše poměry, které ubíjely Manesa, prokázaly na druhé straně jeho umění znamenitou negativní službu: malá doba a malí lidé neodváděli ho z jeho vlastní snové sféry, ze které by ho snad byl vytrhl veliký obdiv; utíkal ze své doby, stal se umělcem nečasovým, a následkem

---

Mostar, křídová kresba.

V majetku soukromém: U dra. Prokeše *Studie k Obrazoborcům, Italská krajina.*

U dra. Pinkase skizza k *Husitům v Basileji.*

U cís. rady Nováka *Hlava Černohorky.*

Původní lithografie: *Přemysl Otakar na Moravském Poli,* premie Jednoty Umělců Výtvorných na r. 1851.

Žižka a Prokop čtou bibli na válečném voze.

Reprodukce, premie Umělecké Besedy: *Šimon Lomnický na Pražském mostě,* lithografie od Baura, *Po bitvě na Bílé Hoře* (Protireformace), lithografie od Baura, *Raněný Černohorec, Kořist válečná, Husité před Naumburkem, Hercegovka koně napájející, Hercegovina r. 1878,* vesměs reprodukce Goupilovy, *Děvče s Guslarem,* černě i barevně.

Fotografie (v Moderní Galerii): *Dostaveníčko v horách, Černohorka na stráži, Černohorka s kozou, s dítětem, se zrcadlem* atd. *Podobizny knížecí rodiny Černohorské.*

**) Dr. Miroslav Tyrš, který uveřejnil brzy po Čermákově smrti v Osvětě r. 1878 a 1879 obšírnou studii o něm, osvědčil se v ní jistě autorem velké erudice a na svou dobu neobyčejného rozhledu, tak že nevím, koho bychom zachovávajíce poměr vývoje i doby postavili mu dnes po bok, — ale umělecky i lidsky stál na stanovisku nám již zcela cizím; jako většině tehdejších esthetiků platila i jemu tendence téměř všechno, požadavky výtvarné stály až v několikáté řadě. Také jako biograf Čermákův neubránil se dr. Tyrš zcela ve stylu doby idealisování, které nám jeho hrdinu oddaluje do jakési nadlidské sfery, cizí všem světským vášním a malichernostem.

Živěji líčí Čermáka ve dvou vzpomínkových črtách Soběslav Pinkas a Ludvík Kuba v Památníku Umělecké Besedy r. 1894.

***) U p. Javůrka viděl jsem z té doby kopii Čermákovy *Studie sťaté hlavy* pro Gallaitův obraz *Egmonta a Horna,* monochromní, ale energickou. Také detail z *Obrazoborců* u dra Prokeše jest z Gallaitovské periody.



JAROSL. ČERMÁK. ŽIŽKA A PROKOP ČTOU BIBLI NA VÁLEČNÉM VOZE. (LITOGRAFIE.)

toho najdete u něho méně stránek, které sestárly s dobou a vyšly z mody, nežli u malířů, kteří byli ve všem dětmi své doby. Čermák, který žil v prostředí nejkulturnějsím, dal se uchvátit proudem tím spíše, že nebylo doma, oč by se třeba jen vzpomínkou opřel; nebylo tradice, nebylo výtvarné kultury, kterou by mohl postaviti proti tomu, co viděl kolem sebe. Shledáte dle dat, že jeho první husitské komposice povstaly v Paříži, — jakoby se chtěl v novém okolí opříti o to jediné, čím se jako příslušník malého národa aspoň v minulosti mohl vykázati se ctí. Osvědčil jistě také nemálo zdravého instiktu, když se r. 1858 vypravil poprvé z Paříže na Slovanský jih, — ale svoji daň z kultury zaplatit musil. Můžete konstatovati od obrazu k obrazu, jak se jeho umění civilisuje, ale jak se s drsnostmi a nemotornostmi ztrácí i rázovitost; Čermák se stává i umělecky společenským, jako jím býval v životě, a ztrácí tak kus po kuse ze své nejvlastnější individuality.

A v tom ohledu zdá se mi jeho případ typickým: za kulturu platil individualitou, platil draho; ale jsem přesvědčen, že by nebyl v tu dobu nikdo z našich lidí platil laciněji: na počátku kulturního vývoje jest přirozeně nebezpečno přejmouti na ráz celou kulturu cizí...

Rozumí se, v zásadě měl Čermák tisíckrát pravdu, že se tomuto nebezpečí nevyhýbal; byla to jediná cesta, která vedla z nekulturnosti a mohla dovést až k nejvyšším metám; ale v specielním případě, o který právě jde, zdá se mi přece, že Paříž Čermáka více poškodila než mu prospěla. V jeho začátcích vidím náběhy, z nichž mohl vyrůsti umělec velkého stylu, klidnější a méně vášnivý nežli Matejko, ale z téže racy velkých romantiků. A snad byla pouhá ta možnost cennější nežli všechno, co mu dala Paříž náhradou. Čistě malířsky prospěla jistě Čermákovi Paříž nesmírně. Neviděl jsem jeho vrcholné originaly, ale pamatuji dosti dobře *Děvče s guslarem* z retrospektivní výstavy Vídeň-



JAROSLAV ČERMÁK.
ÚNOS HERCEGOVKY.
(AKVAREL.)

ské, kde visel nevelký ten obraz v jednom sále s Matejkovou *Unií Lubelskou* a malířsky nad ní vyhrával; a oba obrazy Moderní galerie, *Podobizna pí. Gallaitové* a zvláště krásná *Marina z Roscoffu* jsou z nejryzejších malířských činů našeho umění vůbec, — ale oba mohl malovat Francouz; snad Carolus Duran ve své nejlepší době první a Manet druhý.

A tak najdete v celém jeho díle dva proudy, které jdou vedle sebe, někdy se setkají v kompromisu, jindy se oddělí až do ryzosti, ale které lze stopovati až do konce; najdete obrazy, které mohl podepsat Francouz, ale najdete také postavy, které mohl procítit jenom Čermák.

*

Nejstarší mi známá práce Čermákova, skizza pro premii Jednoty Umělců Výtvorných z r. r. 1851, *Husitské poselství v Basileji,* nachází se v Umělecké Besedě. Jest



JAROSLAV ČERMÁK.
PODOBIZNA PANÍ GALLAITOVÉ.

to komposice velké ctižádosti na nepatrném prostoru, romantických allur, kde jest pramálo dbáno nejen historické věrnosti, ale i prosté pravděpodobnosti. Horizont jest položen zcela nízko, na průvod díváte se téměř s dlažby, na které se tísní Basilejští diváci, (mezi nimi kojící žena, jíž velmi charakteristická pro Čermáka), a postavy Husitů, Prokop s Rokycanou v čele, rýsují se velmi výrazně na pozadí nebe. Jest to naivní a začátečnické, ale celá komposice dýchá jakýmsi podivným romantickým heroismem, jenž celým rázem upomíná trochu na Matejku, a vane z ní při vší fanatičnosti veliká opravdovost a upřímné přesvědčení o velikosti těchto reků.

Tato opravdová nota sesiluje se ještě v lithografii tištěné v Brusselu roku následujícího: *Žižka a Prokop čtou bibli na válečném voze.* Do kreseb Alšových jsou to jediné vážné pokusy o vytvoření Husitského typu v českém umění. Ale kdežto Alšovi bojovníci jsou z pravidla anonymní členové davu a dle povahy autora skoro napořád dobráčtí sedláci, kreslí Čermák vůdce, proslulé bojovníky a náboženské fanatiky zároveň.

V této nevelké lithografii je mnoho rázovitosti a síly, kterou Čermák nenalezl podruhé; *Husité před Naumburkem* jsou postavami z melodramatu, srovnáte-li je s těmito rázovitými reky. (Že jest tento list i lithograficky dokonalý, rozumí se u Čermáka samo sebou; lithografická pečlivost byla mu často i mimo kámen nebezpečně blízká; jeho kresba *Mostar* v Moderní galerii uvedla by jistě lithografa z professe v nadšení.)

Že v malovaných prvních obrazech Čermákových převládá daleko rozhodněji theatrální pathos i falešná sentimentalita, které byly v tu dobu všude v modě, není nic podivného: v jádru si nebyli první učitelé Čermákovi, Ruben, s nímž se rozešel v Praze, a Gallait, k němuž se dostal v Brusselu, uměleckým nazíráním příliš vzdáleni. *Protireformaci* z r. 1854 zachraňují částečně ještě stopy té mužné romantiky, která došla výrazu v obou Husitských listech. *Modlící se děvče* a *Židovský hřbitov* působí v akvarelových replikách Rudolfinských jen dojmem líbivých obrázků z rodinných listů. K rozmachu za větším dílem dala popud Čermákovi teprve velká Slovanská cesta v letech 1858—60.

Z jihoslovanských motivů, které od té doby skoro úplně ovládaly jeho tvorbu, časově jeden z prvních máme v Praze aspoň v pozdější replice, a dokonce ve dvou exemplárech: jest to *Únos ženy Hercegovské* v Rudolfinu. Motivem i pojmutím jest to silný obraz; skupina obou bašibozuků a nahé ženy, kterou unášejí, jest velmi výrazná, a barevný akkord tmavých snědých chlapů, bílého těla ženy, která není krasavicí a rve se velmi opravdově, temně červená skvrna spodků jednoho z chlapů a kus hluboce modrého nebe v pozadí, — není každodenní a jest cítěn opravdovým malířem. Za to překáží tu více než jindy Čermákovo přepečlivé provádění, béře mu polovic pohybu. Vzpomenete-li na příbuzný obraz Rubensův ze staré Mnichovské Pinakotheky, *Kastor a Pollux unášejí dcery Leukippovy,* vysvitne okamžitě, jak důležitým je vedení štětce a celý způsob práce při takovém motivu: tam vervní vedení štětce ještě stupňuje vášnivý dojem pohybu, u Čermáka celá skupina přílišným prováděním jakoby ztuhla.*) Druhý obraz Rudolfinské sbírky, *Žebráci,* působí vůbec už více dojmem kolorovaných soch než malebně viděné přírody.

Průběhem času ovšem Čermák dospěl k měkčí modelaci a volnějšímu, malebnějšímu traktamentu; smím tak souditi aspoň podle *Děvčete s guslarem.* To je obraz krásného tonu a dokonalého, klidného přednesu. Pamatuji na červený plášť krásné kvality, týž plášť, který má na sobě i Dušan Lambl v známém portretu, (akvarel v Rudolfinu), a na zjednodušený způsob, jak jest traktována hlava a ruce starcovy. Nevím, do které doby spadá, ale jistě spoléhá na studiích pracovaných přímo podle přírody. I *podobizny knížecí rodiny Černohorské* z r. 1863, jmenovitě obraz kněžny Darinky, působí ve fotografiích dojmem mužného malování. Méně přesvědčivě dojímají ostatní obrazy jihoslovanské; Čermák má tu proti svým současníkům jedinou přednost, zajímavé modely a odlišný kroj; ale pojímání zvláště v obrázcích genrových neliší se duchem od úrovně rodinných listů. *Černohorka s kozou, Černohorka se spícím dítětem* jsou dokonale líbivé genry, *Dostaveníčko* nebo *Černohorka na stráži* jsou malované novely, zcela ve stylu doby, kdy platil obraz za tím umělečtější, čím dojemnější příběh si bylo lze před ním domyslit. Neznám ovšem originálů, ale jsou motivy, které nezachrání ani nejlepší malování, které se s čistě malebným pojímáním prostě nesnesou. A Čermákovi jako

*) Akvarelová kopie zde reprodukovaná je mnohem volnější a svěžejší nežli malba olejová.



JAROSL. ČERMÁK.
DETAIL KARTONU
BAŠIBOZUCI.

většině jeho současníků jde v první řadě o literární význam jeho figur, malířsky zajímá se o ně jen potud, pokud to myšlenková tendence obrazu dovoluje. Jemu se nikdy nestane, že by postava vedlejší vzbudila jeho zájem svou formální nebo charakterní zajímavostí a přerostla pak osoby důležitější, — nehoda, která se přihází právě dobrým malířům; naopak, jeho vedlejší postavy jen vyplňují místo, a můžete je klidně zaměniti jinými. V jeho komposici vězí kus režiséra, cosi chladně theatrálního; motivy jeho obrazů vymýšlí literát, sestavuje režisér, a malíř se svou technickou zběhlostí přisluhuje, ale nemá skoro nikdy první slovo. Jest zajímavo, že si na jihu domorodé modely upravoval do pos a do skupin a pak dával fotografovati, — v době, kdy bylo nutno exponovati nevím kolik minut! Tak *Kořist válečná*, jedna z jeho nejproslulejších prací, působí zcela dojmem živého obrazu. *Raněný Černohorec* a *Husité před Naumburkem* nejsou na tom o nic lépe.

Na nehodu neznáme téměř nic z původních studií černohorských a hercegovských, ale není ani možno, aby nebyly nekonečně bezprostřednější a rázovitější nežli typy z jeho obrazů; teprve cestou ze studie na obraz se asi tak ku podivu uhladili a stali salonními ti divocí horalé a povstalci: i bašibozuci se dívají dosti společensky. Myslil jsem někdy, nebylo-li chybou, že Čermák nebyl na jihu sám; byl s dámami, a společnost Pařížanek mu sotva dovolila vejíti s lidem ve styky dosti bezprostřední.*) Přirozeným během ztratily ještě více na bezprostřednosti a vnitřní pravdě obrazy malované později v Paříži z upomínky; na mnohém můžete rozeznati zcela určitě, kde se Čermák opíral o studie a kde si vypomáhal řemeslnými modely a kostymními rekvisitami ze své zásoby.

Čermák rozhodně uměl mnoho v tom smyslu, jak se technické zdatnosti rozumělo za jeho doby v Paříži. Uměl malovat obrazy, uzavřené celky vyhovující jistým komposičním zákonům; uměl udržeti jich barevnou náladu; máte vždy dojem, že jeho technika neselže ani mu nevypoví službu; není nikdy prázdný nebo děravý, jak se stává brzy po něm Brožíkovi.

Toto ovládání techniky svádělo ho snad k zálibnému provádění, které bylo někdy věci na úkor; před jeho *Haremem* v Moderní Galerii, líbivým obrázkem, který lze těžko Čermákovi prominouti, vzpomněl jsem si na známý výrok, že „jest nemravné, jak virtuosně malovaný kus látky dovede vytrhnout špatný obraz". Ale *Harem* jest v každém ohledu pouze dokladem Čermákovy rutiny; technicky vysoko v dobrém smyslu stojí za to *Podobizna pí. Gallaitové*, klidné mistrné malování, a *Dalmatská svatba* v Umělecké Besedě, nehotový, zčernalý obraz, ale neobyčejně živý a vervní u vedení štětce; na něm lze lépe než na kterékoli jiné práci stopovati, jak rozuměl Čermák tomu, čemu se říká „kresliti barvou". (Guachová skizza k témuž obrazu v Rudolfině je za to v barvě ku podivu koketní.)

Ale s malířského stanoviska rozhodně nejvýš stojí ony obrazy, které asi Čermákovi byly jen odpočinkem mezi většími pracemi, když motiv vábil; znám dva takovéto ryze malebné kusy: Italskou krajinu t. zv. *krajinu se zříceninou* asi z r. 1865 u dra Prokeše a *Marinu z Roscoffu* v Moderní Galerii.

Čermák se asi díval na krajinu dosti s patra; byl vždy vyloženým figuralistou, malířem obrazů, hotových promyšlených komposic. (V „Salonech" vystavoval vždy pouze obrazy, málokdy portrety; jedinkrát, r. 1873, také zátiší.) Krajinu maloval patrně pouze jako oddech, a snad právě proto ji maloval výborně. *Krajina se zříceninou* jest velmi prostá přes romantické pojmenování. Napřed vysoká zubatá zeď, v pozadí velký výhled do krajiny, vysoko na obzoru hory a lehké nebe. Je to krásná klidná krajina, italská ne tak svým formálním rázem, jako jasným pojmutím a pohodou, která z ní dýchá. Celkový ton je velmi ušlechtilý, — slovo, které lépe než kterékoli jiné charakterisuje nejlepší obrazy Čermákovy; vedení štětce a celý přednes výrazný a při tom jaksi rozmyslný. Jest to typická krajina malíře zvyklého laborovati v atelieru, míti neustále na zřeteli řadu formálných požadavků, modelaci, perspektivu atp., na které se před přírodou v žáru boje dost lehko zapomíná; více vzpomínka nežli studie, možná byla malována doma dle kreslené skizzy; ale je to intimní kus, mnohem bližší našemu cítění než velká *Kořist válečná*, která asi v téže době stála rozdělána v Čermákově římském atelieru.

Marina z Roscoffu stojí ještě výš. Je známo, že měl Čermák vášnivě rád moře; léto trávil pravidelně v Roscoffu v Bretagni a více prý na moři nežli na pevné zemi; tři bárky stávaly mu stále k disposici. Obraz Moderní Galerie jest jednou ze vzpomínek na tuto krásnou lásku. Jednoduché, krásné, mocné malování, které upomíná na Maneta ne tak podobností vnější, která by mnoho neznamenala, ale svým mužným duchem a zdrženlivou noblessou. Ale v Čermákově díle jest výjimkou a tím ztrácí valně na svém významu. U Maneta byla by vědomým projevem osobnosti, dílem, ve kterém se úmyslně a plně vyslovil; u Čermáka jest to dar šťastné chvíle, nahodilá kořist letního pobytu, a nemá dalších následků pro jeho vývoj; k absolutnímu malování ho nepřevede. Čermák se vrací klidně i po roce 1870 ke svým Jihoslovanům, ba i k historii: nejpopulárnější jeho obrazy vznikly v té době, *Raněný Černohorec* a *Hercegovka koně napájející* r. 1873, *Husité před Naumburkem* r. 1875, *Svatba dal-*

---

*) L. Kuba v Památníku Umělecké Besedy připomíná, že modelem k bašibozukovi z *Kořisti válečné* stál Čermákovi jeho sluha, tedy Hercegovec poměrně velmi civilisovaný.



QUIDO MANES.
DĚVČE PŘED ZRCADLEM.

matská a *Návrat vesničanů* r. 1876-78. Přiznal jsem již několikráte během těchto poznámek svoji nedůvěru nebo antipathii právě k nejproslulejším obrazům Čermákovým; vím, jak relativní jsou naše úsudky, jak mnoho změní na názorech proudění doby, vím také, že i sám t. zv. soud dějin nemálo podléhá módě: ale přece nemyslím, že bychom se kdy vrátili právě k těmto jeho pracím. Chybí jim nejdůležitější: charakter; jsou nerozhodné, kompromisní již ve formátě a tak i v celém pojetí. Jako se neodhodlal autor dáti jim monumentální velikost, právě tak vyhnul se každé rozhodnosti i v provádění; odvažuje stejně kompromisně kresbu i barvu, hledí jen spojiti své figury nenuceně s pozadím ve hladký obraz. Stávalo se mi před Čermákem, že jsem cítil touhu vyjmouti některou dekorativněji cítěnou postavu z jeho obrazu a nechati ji o samotě, na klidném pozadí dorůst pravé velikosti, nahraditi jí, oč ji připravil autor svou novellistickou tendencí. U těchto posledních, zvláště u *Husitů před Naumburkem*, by to byl pokus marný; tady ustupuje malíř zcela zřejmě zálibě literární. *Hercegovka koně napájející* a *Dalmatská svatba*, které nemají literárních ambicí, působí při vší sladkosti a líbivosti sympathičtěji.

Na štěstí nejsou tyto obrazy posledním slovem Čermáka-umělce. Poslední jeho práci máme přece v Praze, třeba nehotovou, návrh uhlem fixovaný na plátně: *Bašibozuci tábořící se zajatými Hercegovkami v rozvalinách.* Byla určena pro Prahu a Čermák se na ni obzvláště chystal; Dr. Tyrš se zmiňuje, že si pro ni reservoval nejlepší typy ze svých studií. Rozehnal se také do neobyčejných rozměrů a zdá se, že by mu byl velký formát svědčil; kresba u volném svém vedení nemá té stísněnosti, do které upadal v menších formátech. A tady naposledy jakoby se byly vrátily jeho nejlepší vlastnosti: odmyslíte-li si genrovou skupinu hráčů v karty, mají tu mužské typy zase kus opravdové tvrdosti, a pathos, kterým oděl své ženy, je tak přiměřený situaci, že se tentokráte nezdá nijak strojeným. Ba je tu jedna postava, kterou bych raději nežli kteroukoli jinou vyňal z celého Čermákova díla, aby stělesnila v naší upomínce v celé ušlechtilosti, co bylo nejryzejšího a nejvíce našeho v jeho umělecké bytosti: je to spoutaná Hercegovka v plášti, jejíž mladší sestra pláče jí na klíně. Postavte ji vedle polonahé ženy, kterou nakreslil Josef Manes do levého rohu jedné své illustrace k Rukopisu a porovnejte lineární krásu oné spoutané s touto dívkou Čermákovou: je to paralella, ve které tuším oba mistři stejně čestně obstojí.

A po všech námitkách a výtkách strojenosti, studenosti a konvence, přes rozdíl doby a různost stanovisek, konečný dojem, se kterým jsem se s Čermákem loučil, byl vždy dojem oné spoutané dívky z jeho poslední komposice: dojem noblessy a ušlechtilosti, kterou měl on v našem umění snad jediný. Nevím, co bych většího pověděl k jeho chvále.



QUIDO MANES.
STUDIE.



QUIDO MANES.
KRAJKÁŘKA.

GEORGE MOORE:

VZPOMÍNKY NA IMPRESSIONISTY.

Můj milý Steere!

Uveřejnění mé přednášky o impressionistech a jejich obvyklé hospůdce, kavárně „Nouvelles Athènes“, obrací moje myšlenky k Vám. Zcela přirozené sdružení myšlenek: což nás neseznámil Sickert jednoho večera — je tomu asi dvacet let — v Cock-Taverne, ve Fleet Street? Seděli jste v jedné z postranních místností, v třetí na levo, a právě obědvali. Ale zapomněl jsem již, vzal-li mne Sickert tehdy s sebou za tím účelem, aby mne Vám představil, neb zdali jsme se tam setkali náhodou. Tato má zapomnětlivost bude se zdáti těm, kteří právě neholdují paměti, zcela bezvýznamnou. Kdo jí holdují, pochopí, jak politování hodné jest, chybí-li byť i jen jediný článek v řetěze. Zdálo by se poněkud pošetilým, kdybych se Vás písemně vyptával, můžete-li mi tímto článkem vypomoci, ale i kdybyste mohl, nebyl by řetěz přece tentýž. Vypůjčené články nikdy dobře nepadnou; a i kdyby padly, zpozorovali bychom přece, že jsou vypůjčeny. Snad to někdo nazve hledanou psychologií, ale mnozí budou stejného se mnou mínění, že paměť žádného člověka nelze doplniti pamětí druhého.

Jak tu sedím s perem v ruce, putují moje myšlenky od Vás k Sickertovi. Dle jeho povahy bych soudil, že byla tato naše schůzka nejspíše úmyslná, neboť víme všichni dobře, jak velice si dává Sickert záležet, aby se jeho přátelé navzájem seznali a spřátelili. Věrná duše! A je pohostinným i vůči svým přátelům.

Vy jste byl tehdy ještě mladým malířem, zcela nepodezřelým obecenstvu, které se přece vždycky spíše ptá po cenách než po obrazech. Váš talent začínal se právě vyvíjeti. Tou dobou maloval jste právě to zamyšlené děvče v černém klobouku – nebyla sklepnicí na výstavišti v Earl's Courtu? — to děvče, které jsem si vyhledal vysoko na zdi mezi množstvím obrazů ve Vašem atelieru, protože se mi obzvláště líbilo. Pět poschodí bylo nutno vystoupiti, pět oddělení černých kamenných schodů, až k Vašemu atelieru s vyhlídkou na nádraží Addison Road. Byl jste tehdy chudý, já též, a následkem toho nebyl jsem právě s to, abych koupil si obraz, byť stál sebe méně. Ale umělci dávají si obrazy mezi sebou. Navrhl jste sám, že mi tento obraz darujete, a já vzal jsem jej ihned s sebou i s bílým whistlerovským rámem (co se týče rámu, trval jsem však na svém, že jej zaplatím). Obraz visel po mnohá léta v mém bytě na King's Bench Walku. Nyní visí zde, v mé „hall“, a bude Vám zajisté milo zvědět, ačkoliv jsem Vám to již často vypravoval, – ale nikdo neslyší nerad něco potěšitelného dvakráte, — že jsem po všechna ta dlouhá léta tento obraz nikdy nehanil, ani před svými známými, kteří se mu ne vždycky právě obdivovali, ani před sebou samým. A Vy, ctěný příteli, víte, jak vrtkavá je mužská láska. Někteří tvrdí, že moje lásky jsou podrobeny stálé změně. Vy a já víme však, že tomu tak není.

Několik let později psával jsem do „Speakeru“ pravidelně o dobrých současných obrazech, které jsem viděl na výstavách, a poněvadž mne Vaše obrazy skoro vždy uvedly v nadšení, psal jsem o nich a — nechválil Vás dostatečně, to vidím nyní jasně, nyní, kdy je již příliš pozdě nahrazovati zameškané, neboť dnové mé umělecké kritiky jsou ti tam. Pro vše je nám dána lhůta; prodloužiti ji nelze. Nechť tedy jiní chválí Vaše obrazy! Chci chváliti člověka, který stojí za nimi, onoho tichého, skromného, vlídného člověka, který nesl statečně a bez okázalosti korouhev anglického umění, s počátku skromný praporečník, který vystavoval společně se svými soudruhy, nikdy netoužil po vůdcovství, který

rozvíjel svůj talent v náležitých mezích, obětoval mu svůj život a nalézal vždy dosti času, aby poukázal na všechny nově povstávající talenty.

Váš život zdá se mi, smím-li tak říci, stejně podivuhodným jako Vaše obrazy. Žil jste jednoduše, žijete tak dosud, bez přepychu, bez lesku, bez okázalosti i podlízavosti. Naši přátelé, Tonks, Mc Call, Rothenstein a Harrison, porozumějí zajisté, co míním, a budou se mnou souhlasiti. Ne-li, změním to v příštím vydání. A nemýlím-li se, způsobí tento dopis větší radost Vašim přátelům než Vám. Vy, jak Vás znám, a znám Vás velice dobře, chtěl byste, abych neřekl ani polovinu toho, co říkám; ale zde nerozhodujete Vy sám. Píši tento dopis stejně našim přátelům jako Vám a oni nebudou zajisté ničeho proti tomu namítati, že chválím moudrý a dobrý vliv, kterým jste působil, že upozorňuji, jak neúmorně sledoval jste jediný ideál a jak Vaše dobré srdce stejnou neb skoro stejnou měrou jako Váš obdivuhodný vzor a příklad přispívalo chrániti anglické umění před Akademií.

A naši přátelé nebudou mi též míti příliš za zlé, že zaznamenávám v tomto věnování i malé osobní zvláštnosti, které na Vás známe, — dlouhý převlečník, šál kolem krku, kaloše, které nosíte, jdete-li večer do společnosti, neboť ulice v Chelsea jsou velmi často blátivé a Váš model přichází vždy přesně v deset dopoledne, (myslím, že Vám Váš model nikdy na dlouho nevyjde z mysli). Jak často jsme se Vám smávali, když jste říkával, že chodíte v noci středem ulice, aby Vám nespadla cihla na hlavu nebo na nohy a neučinila Vás příštího dne neschopným práce; a že si musí muž zachovati chladnokrevnost, přichází-li jeho model v deset.

Možná, že se to bude pokládati za nevkusné, že se zmiňuji o těchto maličkostech; ale pokud Tonks a Rothenstein a Mc Call a Harrison nebudou tuto zmínku za nevkusnou pokládati, jest mi úplně lhostejno, co si myslí druzí. A těm bude to jistě lhostejno. Budu tedy mluvit dál o Vašich zvláštnostech.

Naši přátelé poznávají nás dle našich zvláštností a milují nás pro ně. My všichni máme svoje malé podivnůstky a naši přátelé mi schválí, že vypravuji o tom, jak obcházíváte odpoledne kolem vetešnických krámků.

Jakmile model odejde, vykonáváte svou každodenní procházku. Je nezbytně nutno zachovati si svoje zdraví, neboť děvče přijde zítra opět v deset. My všichni známe Vaše zamilované krámky, — jeden v Portland Street a druhý na konci Bayswater Roadu směrem ke Kensingtonu. V této ulici — nebylo to za třetím rohem na pravo, v úzké uličce, kde objevil jste v zelenářském krámku po levé straně Battersea-svícny se zeleně zbarvenými podstavci? Nemáte zájem než pro Battersea-svícny se zelenými podstavci. Řekněte mi přece, — jak lehce zapomínáme věci, které chtěli bychom si zachovati pevně v paměti! — zapomněl jsem, jak se ta ulice jmenovala, — nebylo to někde v Camden Townu, kde jste v jedné boudě vyhrabal obraz, který jsme jednohlasně prohlásili za Le Maina?

Vzpomínám, jak jsem se Vás vyptával na obchod, kde jste koupil to znamenité portské víno, které jsme pili, a doutníky, které jsme kouřili minulého léta Z počátku nechtěl jste hned prozraditi firmu, ale já to z Vás konečně přece vytáhl a Vy přiznal jste se se smíchem, že jste je koupil v starém obchodě s nábytkem. Váš podivuhodný čich Vám prozradil, že obchodník s nábytkem převzal víno i doutníky za starý dluh. Jakým způsobem jste odkrýval podobné věci, neví nikdo a Vy také to nemůžete říci; toto tajemství lze stejně málo sdělovati jako tajemství Vašeho krásného malování.

Odpusťte mi, milý příteli, že píši o Vašich milých zvláštnostech. Mám však pouze jeden mozek a musím proto psáti tak, jak myslím. Budte však ujištěn, že moje smělá lehkomyslnost mi nikterak nepřekáží, abych se ve Vás neobdivoval stejně umělci jako člověku. Mluvím-li o věcech, které jsou známy pouze Vašim osobním přátelům, činím to proto, že bych chtěl namalovat Vaši podobiznu, abych ukázal, jaký jest můj přítel a proč jej mám tak rád. A to bych nemohl, kdybych chtěl sdělovati Vaše myšlenky a náhledy. Vy nemáte žádných, neměl jste jich nikdy a nebudete jich nikdy míti. Abstraktní Vás nezajímá, pouze konkrétní a nenapadlo by Vám nikdy rozjímati o tom, v kterém kostele měl by se pověsiti Váš obraz, kdybyste maloval nábožné obrazy, nebo vzbouzejí-li Vaše krásné ženy cudné myšlenky. Jste z těch skvostných lidí bez náboženství, bez morálky, kteří jsou spokojeni s životem a milují nestálost tohoto světa. A neděláte si také mnoho starostí, jako mnohý jiný, s technickou stránkou malby: jaké plátno se má vzít, hrubé či hladké, je-li lépe užívati terpentýnu či oleje. Nedebatoval jste nikdy dlouho o tom, má-li se užívat kulatého či plochého štětce, neb o tom, je-li záhodno dávati palci přednost před štětcem nebo špachtli před oběma. Jste prostá mysl malířsky nadaná. Vzpomínám si, co jsme se všichni nasmáli popisu Vaší cesty do Paříže s Fursem. Vy jste měl bolení zubů a Furse žvanil po celou cestu. Nevypravoval jste nám, o čem mluvil, ale jak lehce lze si to představit, — o Benátčanech a Corotově schopnosti vidění, o Whistlerově dandysmu. — My všichni závidíme Vám Vaši prostotu.

Je mi, jako bych Vás slyšel odpovídati vyslancům „Academy", — či bylo to pouze jedno individuum, které k Vám poslali s prosbou abyste připojil své jméno na listinu? — zdá se, mi, že Vás slyším odpovídati, že, celkem vzato, byste tam svého jména raději neviděl. Tedy byla u Vás ta ušatá zvířata ze stáje prodavačů obrazů? Ba ovšem. Běhali a chrochtali Vám kolem nohou, ale šlo to i bez kopnutí, zcela jednoduše, usměvavě, s odmítavou odpovědí. A Vám bylo by jistě bývalo nevolno, kdyby se bylo pokračovalo v rozhovoru, vždyť čekal model. Kdybyste byl dal napsati své jméno na listinu, byl byste se určitě při nejbližší příležitosti stal členem Akademie. Ale co by Vám to bývalo platno? Získal jste si svou pověst na vzdor Akademii. Nyní k ní přestoupiti bylo by bývalo nemoudré, ona nemohla Vás podporovati; ale na to bych já nekladl váhy. Mne zajímá Vaše odmítavá odpověď ne proto, že byla moudrá, nýbrž proto, že byla tak docela Vaše.

Je cos dojemného, něco, co získává si rychle naši přízeň, v čistotě srdce, ve vyrovnanosti charakteru při lidech, kteří jsou svými, — a nikdo nebyl kdy více svůj než Vy, milý Steere. Nebyl jsem s to, bych pozoroval na Vás jedinou změnu od onoho večera, kdy jsem Vás seznal, před dvaceti lety, když nás Sickert představil. Sickertovi přátelé mají se od jakživa vzájemně rádi, muži i ženy.

Ve svém malířství stal jste se poněkud nacionálním, přešel jste od impressionistů k anglickému osmnáctému století. Ale já nesmím mluviti o malířství. Myslím na svého skvostného přítele, který nás vídá čas od času rád u sebe, ukazuje nám svůj Chelsea-porculán, dává nám dobré doutníky a portské víno a naslouchá, když hovoříme o malířství. Myslím v duchu na svého famosního přítele, s nímž jsem se setkal před dvaceti lety v Cock-Taverne. A těší mne, že jsme se seznámili v hospůdce. Oč příjemnější vzpomínka, než kdybychom se byli setkali v saloně té či oné vévodkyně. Váš život, milý příteli, sestává z odbojů proti salonům. Tu a tam necháte se tam zatáhnouti proti své vůli a pak bručíte u nás nad pozváním, které jste nemohl odříci. Věděl jste instinktivně od prvopočátku, že salon a umění se nesnášejí, že přirozený domov umění je hospůdka nebo kavárna. A možná, že jsem myslil na Vás, když jsem řekl královské komisi, která přišla do Dublinu, aby vyšetřila, dalo-li by se co dělat ku povznesení umění v Irsku, — že mohou umění pomoci na nohy mnohem spíše zřízením kavárny než jakýmkoliv jiným opatřením. Členem této komise byl též jeden znalec; tento měl můj návrh za „poněkud nemístný". Ale byl autorem knihy o Shakespearovi. Připomenul jsem mu tedy při té příležitosti „Mermaid-Taverne". Dublín a Londýn nepotřebují odkazů obrazů nebo musea, ale kaváren, místností, kde bychom se mohli scházeti a zůstati tak dlouho, jak se nám líbí, nejméně do dvou. Nějaká hodina musí býti stanovena, sice by přišel k smrti zmořený majitel v čele svých sklepníků a žádal by nás, abychom se hnuli. Tak to chodívalo v „Nouvelles Athénes". Loučívali jsme se s výrazy lítosti nebo pokračovali ve svých esthetických rozhovorech na chodníku.

Když jste přišel do Paříže, bylo již po slavné době „Nových Athén". Nepoznal jste ji již, ale zajímal jste se o ni. Slýcháte totéž vypravování vždycky s radostí zase znova a budete i rád čísti, co jsem Vám tak často vyprávěl: jak jsem pozoroval umění impressionistů od jeho prvopočátků, jak jsem je slyšel theoreticky se vyvíjet u mramorových stolků a viděl prakticky se uplatňovat v Rue d'Amsterdam, kde Manet bydlil, a na březích Seiny, kam s Monetem chodíval malovat. Tito mužové jsou Vaši pokrevní příbuzní, milý Steere, a proto jsem si umínil prosit Vás, abyste přijal těchto několik stránek v upomínku na naše dlouhé přátelství a můj obdiv pro Vaše umění.

Vám vždy upřímně oddaný

G. M.

VZPOMÍNKY NA IMPRESSIONISTY.

Bylo pro mne štěstím, že seznal jsem muže, jako Maneta, Degase, Renoira, Pissarra, Moneta a Sisleye, v jejich začátcích dříve, než ostatní svět o nich věděl.

Když mi moje matka ponechala volbu mezi Oxfordem a Cambridgí, řekl jsem jí, že jsem odhodlán jíti do Paříže.

„Ale tvoje vzdělání, milý hochu — vždyť jsi se ve škole ničemu nenaučil."

„Právě proto, milá maminko, předsevzal jsem si, věnovati se zúplna svému vlastnímu vzdělání, a to lze získati dle mého mínění spíše v kavárně než na universitě."

Tak jsem tedy šel do Paříže, provázen jedním komorníkem. Musím se nezbytně o něm zmíniti, neboť, máme-li sluhu, znamená to, že jsme vázáni jistými konvencemi. Avšak mladý muž, který se žene za uměleckými zkušenostmi, musí hledět zbavit se všech konvencí — politických, společenských i konfessionelních.

Můj sluha zůstal u mne pouze asi šest či osm měsíců. „Jeho neustálé stesky po roastbeefu, vínu a ženě, jeho neschopnost, naučiti se jen jedinému slovu cizí řeči, —

postele, ve kterých nemohl spáti, vína, která nemohl píti“ — — zapomněl jsem, jak zní ta věta dále . . . tak popisuje Byron svého sluhu (nevím už, kterého), či měl bych říci: tak popisuje Byron, pamatuji-li se dobře, svého sluhu. Vše jedno, — toto místo naleznete v jednom jeho dopise a věta končí zcela určitě: . . „donutily mne, poslati jej zpět do Anglie.“

Totéž přihodilo se mně a propuštění mého sluhy bylo odůvodněno okolnostmi na vlas podobnými okolnostem Byronem popisovaným.

Ale za těmito zevnějšími důvody, abych se zbavil svého sluhy, ležela hlubší příčina: jeho přítomnost stála mezi mnou a mým skutečným „já“. Přál jsem si přede vším býti sebou samým, a chtěl-li jsem jím býti, cítil jsem, že musím tělesně i duševně žíti život Quartier Latinu. Moje „já“ bylo cílem, po kterém jsem bažil takřka instinktivně. Cítil jsem, že musím sám přemyslit život od jednoho konce ke druhému, a chtěl-li jsem toto, cítil jsem — mohu klidně opakovati toto časoslovo, neboť dal jsem se leckdy ovládati více citem než rozumem — cítil jsem tedy, že mojí první povinností jest, odkrýti kavárnu, kde mohl bych tráviti své večery. Nic nezdálo se mi tak důležitým.

Dopoledne pracoval jsem v École des Beaux-Arts, ale večer je důležitější než ráno, duše se rozvíjí při plynovém světle, a jakmile mne můj sluha opustil, dal jsem se do hledání kavárny, a to, veden bezděčnou zálibou, v okolí Odéonu a Luxembourgské zahrady.

Ve středověku mladí lidé vydávali se hledat svatý Grál; dnes mladý muž za účelem svého uměleckého vzdělání vydává se hledat kavárnu.

Ale kavárny v okolí Odéonu a Luxembourgské zahrady neodpovídaly mým tužbám. Byl jsem syt hřmotících studentů, Quartier Latin zdál se mi poněkud z módy; konečně putoval jsem na Montmartre a pokračoval v hledání po celé délce zevnějších boulevardů.

Jednoho večera odkryl jsem ideální kavárnu na Place Pigalle. Nemohu dnes již říci, byl-li to můj instinkt, který mne tam vedl, či setkal-li jsem se náhodou s někým, kdo mi sdělil, že Manet tráví své večery v kavárně „Nouvelles Athènes“. Název zní, jako by byl schválně vymyšlen: „Nové Athény“. Kdo by je byl viděl, nebyl by je měl za nové Athény. A byly jimi přece . . . Vidím je nyní před sebou, — bílý výběžek skupiny domů, která se táhla vzhůru až ku Place Pigalle, proti vodotrysku. Též spisovatelé se tam scházívali: Duranty, jeden z prvních realistů, vrstevník Flaubertův, býval u nás každého večera hodinku, — klidný, starší muž, který si byl vědom, že to nikam nepřivedl, a kterého rozladil jeho neúspěch.

Nové Athény byly kavárnou „ratés“, literárních i uměleckých. K literárním patřili Alexis, Céard a Hennique. Zola nechodil už do kavárny tou dobou, o níž píši, trávil večery se svou ženou; ale jeho žáci — všichni, vyjímaje Maupassanta a Huysmanse, o nichž se nepamatuji, že bych je tam kdy byl spatřil, — shromažďovali se u mramorových stolků puzeni láskou k umění do Nových Athén.

Jedna generace literátů pojí se k malířům, příští k hudebníkům. Nejvyšším cílem a triumfem realisty bylo, závoditi v popisu třeba obyčejné ulice se štětcem malíře a jehlou mědirytce, podobně jako spisovatel symbolista snažil se popisovati neurčité, ale silné hudební dojmy tak zevrubně, aby čtenář mohl uhodnouti, kterou skladbu vzal za základ svému vypravování, i když nebyla jmenována v textu. My všichni pochybovali jsme o ceně umění, které jsme provozovali, a záviděli malíři jeho umění, které se nám zdálo přednější literatury. A sotva přeháním, řeknu-li: byli jsme jaksi omrzelí vzájemnou zábavou, tak jako psy omrzí vlastní společnost, a myslím, že jsme všichni pociťovali ulehčení, jakmile přišli malíři.

*

Povstali jsme, abychom je pozdravili — Maneta, Degase, Renoira, Pissarra, Moneta a Sisleye. Byli našimi mistry.

Prkenná stěna, jen několik stop vyšší než klobouky mužů, kteří seděli u obvyklých mramorových stolků, oddělovala skleněnou façadu kavárny od její hlavní místnosti. Dva stolky v pravém rohu byly reservovány pro Maneta a Degase a kruh jejich obdivovatelů. S radostí vzpomínám, jak jsem toužíval po tom, býti přijat do tohoto kruhu a mluvit s Manetem — s Manetem, kterého jsem seznal znenáhla jako velkou, novou sílu v malířství. Večer za večerem míjel, a já netroufal jsem si jej osloviti a on mne neoslovoval; až jednoho večera, — třikráte šťastný večer! — když jsem tu seděl v myšlenkách a stavěl se, jako bych horlivě pročítal archy korrektur,

otázal se mne, neodvrací-li hlučná zábava v kavárně moji pozornost. „Nikterak“, odpověděl jsem, „myslel jsem na Vaše malování.“

Zdá se mi, že jsme se ihned spřátelili. Pozval mne do svého atelieru v Rue d' Amsterdam, kde povstala jeho největší díla, — všechna ta díla, která jsou Manet a jen Manet, pravý, skutečný, pařížský Manet. Ale dříve než budu mluviti o malbě, je důležito pro porozumění Manetovi podati popis jeho osoby.

Bylo často tvrzeno, že osobnost umělcova se nás netýká. Kde se jedná o špatné umění, jest to jistě správné; neboť špatné umění nezjevuje osobnost, špatné umění jest špatné, protože je anonymní. Dílo velkého umělce jest on sám, a poněvadž Manet byl z největších malířů, kteří kdy žili, proto bylo jeho umění zcela Manet. Nelze mysleti na Manetovo malířství, aniž bychom myslili na člověka.

Když jsem naposledy viděl Moneta, jedli jsme společně v Café Royal; mluvili jsme o všeličem a tu pojednou řekl Monet téměř jakoby ze sna: „Jak velice podobal se přece Manet svým obrazům!“ A já odpověděl nadšen, neboť je vždy povzbuzující baviti se o Manetovi: „Ano, jak velice! Ten zábavný obličej světlé barvy, ty jasné oči, které viděly prostě, pravdivě a ostře!“ A když jsem to vyslovil, vracely se moje myšlenky zase zpět k oné době, kdy skleněné dvéře kavárny zaskřípaly na pískem posypané podlaze a Manet vcházel. Ačkoliv byl rodem i vychováním úplný Pařížan, bylo něco v jeho zevnějšku a způsobu mluvení, co často upomínalo na Angličana. Snad byl to jeho dobře střižený oblek a jeho postava. Ta postava! Ta široká ramena, která se houpala, když šel pokojem, a ta tenká tallie; obličej, vous a nos — mám říci: satyrské? Ne, neboť chtěl bych vyvolati představu krásných linií spojenou s oduševnělým výrazem. Upřímný ve slovech, spravedlivě vášnivý v přesvědčeních, pravdivý a prostý v hovoru, jasný jako pramenitá voda, někdy trochu trpká, někdy zahořklá, ale u pramene sladká a jasná. Měl bych s důrazem vytknouti Manetovu statečnost, neboť bez statečnosti není umění. Všichni známe rčení: „Mne to na štěstí nikdy nenapadlo“; ale kdo tím myslí, že by nerad domyslil každou myšlenku, která mu náhodou napadne, až do konce, toho bych zradil z umělecké dráhy, kdybych mohl. Manetovo umění je nejstatečnější, které jsme kdy zažili. Ohlížíme se marně po vytáčkách, které u všech ostatních malířů nalézáme. Co viděl, podával poctivě, přímo nevinně, a čeho neviděl, to přešel.

Nikdy ve svém životě nezdržoval se kresbou, která jej nezajímala, proto že by někdo mohl snad zpozorovati toto opomenutí. K jeho geniu náleželo, že pomíjel, co jej nezajímalo.

Napadá mi jistý mladý muž, kterého měl Manet dosti rád a který k němu často přicházel do atelieru. Jednoho večera přivedl s sebou svou sestru. Ne ošklivé děvče, ne lepší a ne horší než mnohá jiná, trochu všední, nic více. Manet byl přívětivý a laskavý; ukazoval své obrazy, hovořil, ale když druhého dne přišel mladý muž a tázal se ho, jak se mu jeho sestra líbila, odpověděl, vztahuje ruku (tento pohyb byl u něho obvyklým): „Děvče, o kterém bych se toho byl nejméně nadál, je Vaší sestrou.“ Mladý muž protestoval, že Manet viděl jeho sestru nevýhodně oblečenou, — měla silné, vlněné šaty, neboť venku ležel sníh. Manet potřásl hlavou: „Nepotřebuji vidět dvakráte; mým zvykem je věci posuzovati.“ Tak nebo zcela podobně zněla jeho slova.

Myslím, že tato anekdota vrhá světlo na Manetovu malbu. Viděl rychle a ostře a podával, co viděl, poctivě, přímo nevinně. Snad neprozrazovalo to právě vybrané způsoby mluviti podobnými výrazy s bratrem o jeho sestře; ale tu nejde o vybrané způsoby. Co jsou způsoby jiného než konvence, které vládnou v jisté době u jisté společenské třídy? Lidé s dobrými způsoby nemyslí upřímně, jejich duch jest pln záminek a vytáček. Lidé s dobrými způsoby mají neustále pocit, že, na štěstí, nemyslí tak či onak, a jak jsem již řekl: kdo v tomto případě pozoruje, že by nerad domyslil každou myšlenku, která mu právě napadne, až do konce, nechť zanechá umění. Všechny konvence — politické, společenské, náboženské i umělecké — musí býti zavrženy. Kdo chce býti umělcem, musí zavrhnouti vše; musí odkrýti nové formule i nové formy. Veškeré staré hodnoty musí být smeteny stranou, umělec musí dojíti k novému hodnocení. Musí se vystříhati každé víry, každého dogmatu, každého předsudku. Jakmile přijme cizí úsudek za svůj, ztrácí svůj talent; neboť umění jest osobní znovupřemýšlení života od jednoho konce ke druhému, a proto je

umělec vždy excentrický. Nemá téměř tušení o vládnoucích mravních zákonech, směje se jim, myslí-li na ně, což ovšem se stává jen zřídka, a stydí se tak málo jako malé dítě.

Toto nestydění se vysvětluje snad lépe než všechno ostatní Manetovo umění, které nezná studu. Mluvíme-li o něm, nesmíme se nikdy báti vždycky znova a znova na to upozorňovati. Manet pocházel z tak zvané jemné společnosti, byl bohat, oblekem a zjevem aristokrat; ale chce-li kdo býti aristokratem v umění, musí se vyhýbati elegantní společnosti. Manet byl nucen k vůli svému umění odloučiti se od své společenské třídy; byl nucen tráviti své večery v kavárně „Nouvelles Athènes" a umělci byli jeho přáteli. Byť byli sebe chudší a bídnější — byli umělci, a jako umělci vítáni v Manetově atelieru. Jak často byli umělci předmětem posměchu, že nosí dlouhé vlasy, že nemluví jako vyslanečtí attachés! Ale jak povrchní jest tento způsob kritiky! Neboť podstatným znakem umění jest odlučování se, zavrhování všech konvencí a neuznávání jiného studu nežli: styděti se. Cena, kterou umělci musí platiti za toto nestydění se, za tuto pravdivost, upřímnost, osobitost — jest veřejná nevážnost. Po všechna léta, co jsem znal Maneta, neprodal ani jediného obrazu. Několik let před tím koupil Durand-Ruel Manetovy obrazy v ceně padesáti tisíc franků, ale poněvadž se jich nikterak nemohl zbýti, nekupoval už nic. Mnozí se diví, že nenalezl v městě, jako je Paříž, nižádné podpory. Podpora znamená peníze a lidé s penězi nedovedou oceniti umění, které nezná studu. Paříž podobá se v mnohém ohledu víc ostatnímu světu, než myslíme, a zámožný muž v Paříži stejně jako v Londýně obdivuje se obrazům dle toho, jakou měrou se podobají jiným obrazům. Ti, kteří milují obrazy, protože se od jiných liší, jsou velice vzácni.

Po smrti Manetově nadělali jeho přátelé trochu hluku, pořádala se aukce — a potom klesly zase ceny úžasně nízko; zdálo se, že ho svět nikdy neuzná. Před patnácti, šestnácti léty bylo lze koupiti Manetovy obrazy po čtyřech, šesti, osmi stech, po tisíci francích. Vzpomínám na rozhovor s Albertem Wolffem několik let po Manetově smrti — v pověstné kavárně Tortoni, která teď zanikla. „Čím to," ptal jsem se ho, „že Degas i Whistler a Monet nastoupili již své dědictví, kdežto o nějakém uznání Maneta není ani potuchy?" Wolff byl uměleckým kritikem „Figara" a rozuměl malířství jako nikdo druhý. „Té naděje se jen klidně vzdejte," odpověděl, „Manetových obrazů nebudou si lidé nikdy vážit." Rozpomínám se, jak ve mně tento výrok vyvolal pocit sklíčenosti a jak jsem si na cestě domů kladl otázku, je-li skutečně nejkrásnější malování, kterého se svět kdy dožil, odsouzeno zůstati nejneoblíbenějším. To bylo před patnácti lety. Čekáme netrpělivě na triumf toho, co milujeme. . .

Nedávno se mne někdo tázal, co je mi milejší, „Loutnista" či portret Mademoiselle Gonzales. Moje odpověď zněla: „Obávám se rozhodnouti se pro jedno, abych ihned nelitoval, že jsem nezvolil druhé." „Loutnista" je španělský Manet, povstal, když Manet byl viděl Goyu; ale jest to právě tak zjevný Manet, jako portret Mademoiselle Gonzales. Pro každého, kdo zná Manetovo dílo, spojuje všechny vlastnosti, které slučujeme s pojmem Maneta: na jednom i na druhém zříme ostře a rychle pozorující oko. Manet viděl přírodu rychle a v plných obrysech, a ještě než počal malovat, seděli a stáli všichni tito lidé před jeho duševním zrakem, jako nyní na plátně. Malířství zná tak málo studu jako Whitman; Manet je jakýsi koloristický Whitman. Podívejte se na nohu slečny Gonzales; je podána bez bázně někoho uraziti a bez touhy někomu se líbiti. Nebylo-li tomu tak u Whitmana? Bílé, oblé rámě Mademoiselle Gonzales je podáno ještě směleji, chybí mu jakýkoliv sexuelní půvab a patrně právě proto bude se mnohým zdát tento obraz všedním. Na španělském obraze (Loutnista) je Manet trochu zakuklen, tak málo však, že se to zdráháme připustiti; ale nemáme se nikdy zdráhati něco říci. Zde je Manet a Goya, kdežto portrait Mlle Gonzales je Manet a jen Manet.

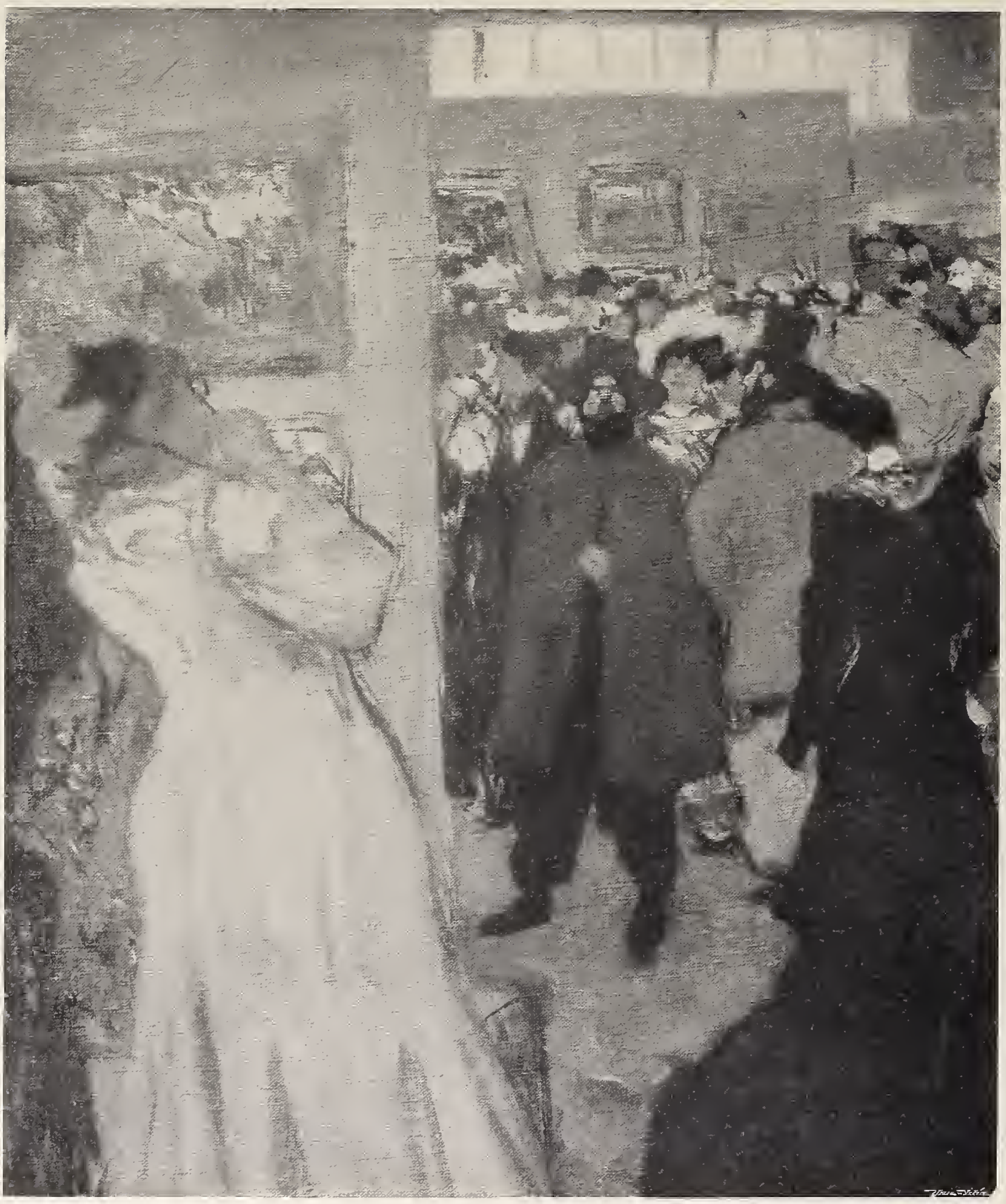
Tento portret je článek víry. Zní: „Neznej jiného studu než: styděti se." Nikdy nemaloval Manet s menším studem. Mnohé obrazy Manetovy jsou mi milejší, ale portret Mademoiselle Gonzales je právě to, čeho potřebuje Anglie. V Anglii každý se bojí zpovídati se. A nerozumí-li se samo sebou, že kdo takto maluje, se beze studu i zpovídá? A kdo se tomuto obrazu obdivuje, je již zpola volný; pouta jsou přetrhána a odpadnou záhy. Snad pomůže tento obraz vyvolati krisi, po které toužíme; duševní krisi, aby lidé zase sami pro sebe si znovu přemýšleli život a vrátili se nazí a beze studu k přírodě. (POKRAČ.)



QUIDO MANES.
ČTENÁŘ.



KAREL ŠPILLAR.
K VEČERU.



KAREL ŠPILLAR.
VERNISSAGE.

Z KORRESPONDENCE VINCENTA VAN GOGH.

Musím se vrátit ještě jednou k některým nynějším malbám, které se stávají stále četnějšími. Před deseti, patnácti lety se začalo mluvit o „jasnosti“ a „světle“. Budiž to původně v pořádku — nelze popříti, že tímto systemem vznikly mistrovské kusy, — ale co dál více se to zvrhá ve všeobecnou nadprodukci obrazů, které ukazují na všech čtyřech stranách totéž světlo, tentýž, tak tomu tuším říkají, „denní tón“, totéž lokální zbarvení, — jest to v pořádku? Nemyslím.

Což v Ruysdaelovi u van der Hoopa (s mlýnem) není „plein-air“? Není tam vzduch, není tam prostor? Vzduch i země tvoří celek, náležejí dohromady.

Van Goyen, Corot mezi Holanďany! Dlouho jsem stál před jeho monumentální malbou ve sbírce Dupperově.

Pojmenujete-li Franz Halsovu žlutou jakkoli, „citron amorti“ nebo „jaune chamois“, čeho se tím dosáhne? Na obraze se zdá docela světlou, ale jen k ní přiložte něco bílého...

Velké naučení, které nám dávají staří holandští mistři: pohlížet na kresbu i barvu jako na jediný celek. Náhled, který sdílí také Bracquemond. To dělá dnes málo kdo; kreslí se vším, jenom ne zdravou barvou.

Nemám nijak chuť, seznamovati se s malíři.

Ale abych se vrátil ještě jednou k technice: v Israelsově technice jest více zdraví a solidnosti — na př. v první řadě na starém obraze „Rybář Zandvoortský“ s překrásným temnosvitem — než v technice těch malířů, kteří svou ocelovou barvou působí všude stejně hladce, ploše a distinguovaně.

Pověste rybáře Zandvoortského klidně vedle starého Delacroix; „La Barque de Dante“ je z téže rodiny. Na ty věřím, ale obrazy, které jsou všude stejně světlé, jsou mi čím dál protivnější.

Jest pro mne nepříjemno, že o mně říkají, že nemám „žádné techniky“. Možná, že se to časem ztratí v písku, protože se vzdaluji všech malířů. Jest však jisto, že já shledávám právě mnohé z těch, kteří nejvíce o technice žvaní, právě v technice slabými. To jsem ti již psal. Ale ukážu-li se s některým svým obrazem v Holandsku, vím napřed, s kým mi bude činiti a s jakým kalibrem technikářů. Prozatím se držím raději starých Holanďanů, obrazů Israelsových a těch, kteří se přímo k Israelsovi připínají, — což nedělají mladší, ti stojí spíše příkře proti němu.

Čemu říkají „světlost“, jest ve většině případů pouze protivný, atelierový tón v nehostinné městské čtvrti. Zdá se, že nikdo nezná šero časně z rána nebo na večer; jako by pro ně neexistovalo nic jiného než polední hodiny mezi jedenáctou a třetí, — jinak docela slušná doba — ale často zcela bez charakteru.

Chci tuto zimu prozkoumati různé věci, které mi na starých obrazech napadly. Viděl jsem mnohé, čeho mi bylo potřebí; ale především to, čemu se říká „enlever“: tomu staří Holanďané výborně rozuměli.

O tomto „enlever“ několika tahy štětce nechtějí dnes ničeho vědět. Ale jak přesvědčivě dokazují výsledky, že jest tento způsob správný! Jak výborně se v tom vyznali mnozí francouzští mistři, jak dokonale to dovedl také Israels! V Museu jsem mnoho myslil na Delacroix. Proč? Protože jsem před Halsem, Rembrandtem, Ruysdaelem a jinými neustále vzpomínal na výrok: Delacroix maluje, jako lev hltá kus masa. Jak jest to trefné! A pomyslím-li na to, Théo, co bych nazval „technickým klubem“, — jak jest to fádní! Ale buď jist, bude-li mi jednati s těmi pány, budu se stavět hloupým, ale — à la Vireloque — s „coup de dent“ v záloze.

A není-li to fatální, všude stejná macha, (čemu se říká macha) — všude totéž fádní bělošedé světlo, místo světla a temno-

KAREL ŠPILLAR. PALAIS DE GLACE V PAŘÍŽI.



svitu, — barva, lokální barva místo nuancí...

Barva dovede sama něco vyjádřiti, to se nesmí přehlížeti, toho jest třeba využíti. Co působí krásně, skutečně krásně, jest také správné.

Když maloval Veronese podobizny svého „beau monde“ ve Svatbě v Káni, užil k tomu celého bohatství své palety v tmavofialových, skvostně zlatových tónech a přibral k nim ještě řídkou azurovou modř a perlovou bělobu, která nevystupuje do popředí. Hodí je do pozadí a ony působí dobře v okolí mramorových paláců a nebe, které zvláštním způsobem doplňují figurální část, mění se zcela samy. Pozadí jest tak nádherné, že povstalo zcela samo, „spontanément“ z barevné kombinace.

Nemám pravdu? Není to jinak malováno, než by to udělal někdo, kdo by byl pojal palác i postavy zároveň jako jeden celek? Celá architektura i nebe jsou konventionelní a podřízeny figurální části, určeny k tomu, aby figury krásně vystupovaly.

To jest pravé malování a dopadne lépe, než samo věrné napodobení věcí. Mysliti na jednu věc, dávati pozor na okolí a nechati je samo z ní povstati!

Nechci tím oddisputovati ovšem studium dle přírody, zápas se skutečností; po léta jsem činil pokusy tímto způsobem, ovšem s výsledkem často velice smutným; ale přece bych se nebyl chtěl této chyby nedopustiti. Jsem sice přesvědčen, že by po-



KAREL ŠPILLAR.
KAVÁRNA Z LATINSKÉ ČTVRTI
V PAŘÍŽI.

kračování v tomto způsobu bylo bláhovou a hloupou námahou — ale nemyslím, že by všechna moje práce byla ztracena.

„On commence par tuer, on finit par guérir“ jest lékařské přísloví. Začne se s tím, že se člověk bezvýsledně trápí, aby sledoval přírodu, a skončí se tím, že čerpá pokojně ze své palety a příroda vyjde z toho sama. Ale obě tyto protivy nemohou obstáti vedle sebe. Horlivé studium, i kdyby zdánlivě vycházelo na plano, způsobuje důvěrnost s přírodou, důkladnou znalost věcí.

Největší, nejmohutnější obrazotvornost dokázala zároveň podle skutečnosti věci, před kterými umlkáme v úžase.

*

. . . . Chci prostě namalovat svoji ložnici. Tentokráte má barva sama všechno zastat, dodati svým zjednodušením věcem většího stylu a suggerovati diváku úplný klid a spánek. Slovem, pohled na obraz má ducha nebo spíše fantasii odpočinutí. Stěny jsou bledě fialové, podlaha má červené dlaždice, dřevo postele a židlí je máslově žluté, podušky jsou světle žlutozelené. Přikrývka šarlatově červená, okno zelené, stolek s umývadlem oranžový, umývadlo modré, dvéře lila. To jest všechno, jinak není vůbec nic v pokoji, okenice jsou zavřeny. I hranatost nábytku má sesilovati dojem klidu. Rám musí býti bílý, protože není jinak na obraze vůbec žádná bílá. Tato práce mne odškodní za nedobrovolnou

zahálku, ke které jsem odsouzen. Budu na tom pracovat ještě zítra celý den, a přece vidíš, jak jednoduchý jest to motiv. Vržené stíny, vůbec všechny stíny jsem potlačil, barva jest podána v tupých a zcela vyslovených tónech jako pestrý krep. —

Byl jsem již několikráte na procházce u doků. Zvláště přijde-li se z písčin, z pustiny a ticha venkovské vesnice a zvykl-lis po dlouhou dobu na tiché okolí, působí kontrast podivně. Jest to nerozluštitelný zmatek.

Jedno z Goncourtovských hesel zní: „Japonaiserie for ever.“ Nu, doky jsou pořádná Japonaiserie, zvláštní, rázovitá, nestvůrná — aspoň jest možno je tak viděti.

Postavy jsou stále v pohybu. Lze je viděti v nejpodivnějším okolí, všechno nestvůrné, v nejrůznějších, nejzajímavějších protikladech.

Oknem velmi elegantního anglického restaurantu je viděti na nejšpinavější spoustu a na loď, z níž hrůzné typy nosičů a cizokrajných námořníků vynášejí kůže a rohy buvolů. Vedle, hned před oknem, stojí velmi černé, velmi jemné, zastrašené děvče. Interieur s touto postavou, jen tón a světlo, stříbrný vzduch nad tou špínou a bůvolími rohy – všude kontrasty, které působí zvláště nápadně.

Flámští námořníci s přehnaně zdravými tvářemi a širokými plecemi, mohutní a silní a docela antverpského typu, stojí tu, jedí mušle a připíjejí pivo, a neobejde se to bez velkého hluku a pohybu. Na druhé straně malá postava v černých šatech, ruce na bocích, plíží se neslyšně podél šedé zdi. V rámci vlasů černých jako uhel malý obličejíček, hnědý nebo oranžově žlutý? Nevím. Právě zvedá oči a vrhá ze dvou černých jako uhel zřítelnic plachý pohled. Je to čínské děvče, tajuplné, tiché jako myška, malé, připomíná skoro štěnici. Zase kontrast k hrubým flámským jedlíkům mušlí . . .

*

Myslím stále ještě, že Gauguin a já budeme jednou spolu pracovat. Vím, že může Gauguin dokázati mnohem více nežli až dosud. Viděl jsi podobiznu, kterou udělal podle mne, když jsem maloval slunečnice? Můj obličej se stal ovšem od té doby veselejším, ale tehdy jsem skutečně tak vypadal, tak na smrt unaven a tak napojený elektřinou. — Kdybych byl měl tehdy sílu jíti dále svou cestou, byl bych maloval postavy svatých, mužů i žen, podle přírody. Byli by vyhlíželi jako z jiného světa. Byli by to dnešní lidé a měli by přece cosi z prvních křesťanů.

Jest to příliš rozčilující, přišel bych při tom o rozum. Ale později, později, nechci se zaříkati, že se nepustím ještě jednou do boje. Máš ostatně pravdu, tisíckrát pravdu: na něco takového se nemá vůbec myslet, raději malovati studie čehokoliv, kapusty — salátu — aby se člověk upokojil, až pak dojde poklidu, potom . . . potom se zkrátka dělá, k čemu to člověka žene.

*

Jest opravdu škoda, že jest v Paříži tak málo obrazů chudoby. Myslím, že by se můj sedlák vedle tvého Lautreca zcela dobře držel. Lichotím si dokonce, že by Lautrec silným tím kontrastem působil ještě jemněji, kdežto můj obraz by podivuhodným tím sousedstvím ještě získal, protože by všechno to sluneční a opálené, sežehnuté, to horké slunce a volný vzduch vedle rýžové moučky a chic toiletty mluvilo ještě silněji. Jaká škoda, že mají Pařížané tak málo záliby v opravdu srdečných věcech, na př. v Monticellim.

Ostatně není potřebí ztráceti odvahu, protože utopie nestanou se hned pravdou. Shledávám pouze, že všechno, čemu jsem se v Paříži naučil, jde k čertu a já se vracím zase k tomu, co se mi zdálo správným na venkově před mým seznámením s impressionisty. Nebylo by mi pranic divné, kdyby měli impressionisté zakrátko mojí práci mnoho vyčítat, beztak má na ni rozhodnější vliv Delacroix než oni. Neboť místo abych věrně napodobil, co vidím před sebou, zacházím s barvou samovolně. Chci především dosáhnouti silného výrazu. Ale nechme theorie, ukážu ti raději na příkladu, co myslím.

Mysli si, že maluji umělce, svého přítele, umělce, který sní velké sny, který pracuje, jako slavík zpívá, protože jest to v jeho přirozenosti. Ten muž má být plavý. Všechnu lásku, kterou pro něho cítím, chci vmalovati do svého obrazu. Nejprve namaluji ho tedy tak, jak jest, co možná věrně, ale to jest pouze začátek, tím nejsem ještě s obrazem hotov. Nyní počnu kolorovati svémocně. Přeženu plavou barvu vlasů, vezmu oranž, chrom, matnou citronovou žluť; za hlavu, místo banální stěny pokoje,



KAREL ŠPILLAR.
PALAIS DE GLACE V PAŘÍŽI.

namaluji nekonečnost. Udělám jednoduché pozadí z nejbohatší modři, jaká se najde na paletě. A v tomto jednoduchém sestavení působí tato plavá osvětlená hlava na modrém, bohatém pozadí tajemně jako hvězda v temném etheru.

Podobně jsem postupoval také při podobizně sedláka. Takového chlapa jest si však třeba představit ve žhoucím slunci poledním za žní. Proto ta planoucí oranžová jako rozžhavené železo, proto stíny svítící jako staré zlato. Ach, milý příteli, obecenstvo uvidí v takovém přehánění jenom karikaturu. Ale co bychom si z toho dělali? Četli jsme la Terre a Germinal, a malujeme-li sedláka, chceme ukázati, že nám tato četba přešla do krve a do žil.

Mám na vybranou státi se buďto dobrým nebo špatným malířem. Volím první.

*

E. BERNARDOVI.

Najal jsem si dům, z venčí žlutě natřený, uvnitř celý vybílený v plném slunci.

Namaloval jsem takovéhle zatiší: Kávová konvice z modrého emailu, tmavomodrý koflík s talířkem, hrnec na mléko s bílými a světlekobaltovými kostkami, vása s oranžovým a modrým vzorkem na bílé půdě, modrý majolikový hrnec s růžovými květy a zelenohnědými listy, všecko na modrém ubruse proti žlutému pozadí. U toho nádobí dvě merunky a tři citrony. Tvoří to symfonii modrých tonů oživených škálou žluti až k oranži. Pak mám ještě jiné zátiší: citrony v koši na žlutém pozadí. Mimo to pohled na Arles: Z města je viděti pouze několik červených střech a jednu věž, ostatní se topí v zeleni (fíkové stromy), všechno zcela v pozadí, nad tím úzký pruh modrého nebe. Město jest obklopeno lukami, které jsou posety pampeliškami, žluté moře. Tyto louky jsou zcela napřed přeříznuty příkopem, který jest plný fialových kosatců. Zatím co jsem na tom maloval, posekali mi trávu, proto jest to pouze studie a nikoliv hotový obraz, jak jsem zamýšlel. Ale jaký motiv, což! Moře žlutých květů, s příčkou fialových kosatců, a v pozadí to koketní, malé město se svými krásnými ženami!

(POKRAČOVÁNÍ.)



VINCENT VAN GOGH. — RŮŽE.

KRONIKA

SUZANNE DESPRÈS.

Moskevský ensemble přinesl na naši scenu nový umělecký život. Hledali jsme umění nejprve v šablonách staré tradice výpravy i hry, pak v pokusech intelligentních a nadaných herců o nové, pravdivější, životnější zpodobobování postav, podložené psychologickou analysí a individuelním tvořením z vlastních dojmů, v nové mise-en-scène, vyznačující se věrností detailu, historického, národopisného, společenského, i uměleckým sestrojováním hluboce perspektivního, ve všech podrobnostech jednotným pojetím uceleného obrazu. Ale všem těm pokusům chyběl pevný, určitý cíl, vůdčí myšlenka jasně myšlená a důsledně prováděná s bezpečným odhadem výkonných sil, technických překážek a konečného výsledku.

Moskevští přišli s takovým hotovým uměním, domyšleným a docítěným do posledních důsledků. Jejich uměleckým dílem byl živý, perspektivně myšlený obraz v rámci scény, v němž dekorace, oděvy, skupiny, výjevy, pohyby i kadence slov a výrazy tváří byly v rukou regisseurových výtvarným prostředkem, jímž ztělesnil svým individuelním způsobem autorovo dílo. Vše se bez výminky, s naprostou poddajností podrobilo této tvůrčí činnosti, z níž vyrůstal umělý život na jevišti, prodchnutý jednou náladou, jednou tvůrčí myšlenkou, v níž mizely individuality herců. Umělecká disciplina, řízená vůlí regisseurovou vyvrcholila v tomto umění scenickém a komposice, která vznikala, rovnala se oněm velkým malířským plátnům, na nichž jsou zpodobeny ve velkých rozlohách obrazy bitev, pohnuté výjevy stohlavých zástupů, vzrušené sceny v podivuhodné scenerii, evokace obšírných výjevů života, v nichž soustředěna kultura celých národů, život celých vrstev společenských, myšlenky celých generací.

A toto nové vidění života na jevišti stisklo vše ostatní do zapomenutí. Dojem byl tak svěží a hluboký, cíl tak určitý a jasný, provedení tak smělé a s tak pevnou vírou a s takovým oddaným zápalem i tak krajní dokonalostí uskutečněné, že nezbylo než poddati se mu, uznati vítězství nového umění nad vším, co u nás předcházelo. Teprve když se uklidnilo rozechvění z nových, hlubokých dojmů, bylo možno položiti si otázky: je vskutku toto dokonalé umění scenické jediné, vše ostatní nahrazující? Lze jím se stejnou dokonalostí vytvořiti všechna dramatická díla, překonává nejen dokonalostí, s kterou bylo svými tvůrci provedeno, ale i ve principu, v základním svém pojetí výtvory starších period? Je nemožno dospěti k stejné dokonalosti oním pojetím divadelní hry, v němž především převládá umění deklamační, v němž na cit a fantasii divákovu útočí především slovo, jeho rythmus a přízvuky, neb hrou, která mimice obětuje vše ostatní, — uměním prostého, přísného stilu, založeného na tradici, generacemi na jevišti vytvořené? Otázky zůstaly pod svěžím dojmem nové hry, jenž zaujal herce, režii i obecenstvo, bez odpovědi, až nový host na sceně Národního divadla je znovu vyvolal.

I Suzana Desprèsová odpoutává se od tradice, chce vytvářet nové hodnoty, nově stilisovat, ale její umění má zcela jiný podklad než hra moskevských hostí. Její umění je portretní. Není to ješitná snaha operní divy, vyniknout nad ostatní ensemble z touhy po osobním úspěchu, ale vědomé soustředění celého obrazu na jevišti i veškeré pozornosti divákovy v hledišti k jedné postavě, k portretu, jemuž je vše ostatní pozadím a folií Je to jiné umělecké pojetí scény, založené také, právě tak jako hra Moskevských, na starších vzorech, a vytvářené novým, osobitým stilem. Prostředí, v kterém se hrdinka kusu pohybuje, stává se skutečně jen pouhou dekorací, jejímž jediným úkolem jest, aby příliš vyzývavým detailem neodvracela pozornost od hlavní postavy a naopak zas příliš pravděnepodobnou úpravou nerušila dojem umělecké skutečnosti. Ostatní figury kusu jsou jen pouhou pomůckou, které má živý portret potřebí, aby mohl býti zpodo-

bován v různých situacích, aby se před divákem mohl rozvíjet jeho vniterný život. Je přirozeno, že toto umění může se nejlépe rozvítí v těch hrách, v nichž básník sám v jedné postavě soustředil své umění.

Suzana Desprèsová ukázala své umění z dvojí stránky. V Noře vytvořila postavu Ibsenovy ženy, v Bernsteinově hře ukázala v několika pohnutých výjevech dokonalost své umělecké techniky. Ve způsobu, kterým vytváří postavu, tvořící střed uměleckého obrazu na jevišti, je její nový, individuelní stil. Její tělo je hubené, pružné, dokonale úměrné a bezpečně ovládané, ale v pohybech jeví se zvláštní tvrdost, náhlost, úsečnost; nemá oné měkkosti, něžnosti, s kterou lze vytvářeti nekonečnou stupnici svůdných, milých, lichotivých a laskavých gest i velkých vášnivých rozmachů. Její tvář není krásná. Silná spodní čelist, upomínající v profilu nápadně na tváře žen Burne-Jonesových, dodává jí s tenkými rty přísného základního výrazu a chladné, úzké, šikmo položené oči pod vysokým obočím a vyklenutým čelem sesilují tento dojem Její ruka není drobná, ale krásně modelovaná, s podlouhlou dlaní a silnými, dlouhými prsty. Celá postava nepůsobí líbivým dojmem — je v útlé té bytosti mnoho cudné, přísné vnitrné síly, která se projevuje i pevným, vždy prostým, někdy i násilným gestem a chladným základním rysem tváře. Týž rys jeví se i v její mluvě. Mluví úsečně, rychle, rozhodně, altově zbarvený hlas zní jasně, ne však lahodně a laskavě; vyslovuje s nedostižnou dokonalostí a rytmus jejího větného přízvuku nemá ani stínu osobních návyků, pohodlné, něžné výslovnosti. Tento fond výtvarných prostředků neusnadňuje právě umělkyni její umělecký úkol, avšak onen cudně přísný základní rys jejího zjevu zabarvuje neobyčejně jímavě tragické pojetí jejích postav. Umění, s kterým užívá svých výtvarných prostředků, je úžasně dokonalé. Raffinovaná prostota toilety, výhodně v barvách odstíněné, není vypočtena na vyvolání líbivého dojmu. V celém jejím zjevu není ani stopy snahy po smyslném neb zálibném působení na diváka. Svaly ve tváři nejen že jsou ovládány s naprostou dokonalostí a poslušny do krajních mezí, ale sám výraz, jejž vytvářejí, je vystudován s jistotou účinku a s takovou schopností, zobrazit určitou náladu a vnitrné záchvěvy, že bezprostředně a hluboce vyvolává v pozorovateli opravdové soucítění. Když rozzáří se obličej en face vnitřní radostí, krásné, chladné oči se rozevrou a zasvítí štěstím, malé polorozevřené rty se zachvějí rozkoší, zmizí všechna přísná chladnost z tohoto, ve všedním životě tak unaveného a bolestně staženého obličeje. A když na hubené tváři tvrdých rysů v profilu objeví se žal, úzkost, hrůza zklamané, zoufalé ženy, chvějete se z těch opravdových, tak dokonale vystižených citů s živým a bolestným účastenstvím. Úprava tváře doceluje velmi dokonale toto mimické umění. Charakteristické šikmé položení očí je několika čárkami uměle sesíleno, ale jinak na tváři není mnoho líčidla, jež překáží pravidelně rychlé a výstižné změně výrazu. Za to tehdy, kdy je potřebí změnit líčidlem základní výraz obličeje, v tvář unavenou vnitřním bojem, strhanou zoufalstvím, dovede jí umělkyně dodati velmi účinným a nenápadným způsobem nanesením líčidla výrazných a pravdivých rysů. Odstíny šťastných i smutných výrazů tváře od zářivé blaženosti až po odhodlanou resignaci, horečné zoufalství, šílenou úzkost a divoký hněv vytváří s dokonalou pravdivostí v nových a nových variantách, neopakuje se — umění nejtěžší v oné tak subtilné a obtížné mimické hře obličeje, která nejsnáze, právě při úsilné snaze zobrazit jasně tváří vnitřní život, zvrhává se v šablonu.

Ve hře obličejem soustřeďuje se její mimické umění, jí podřizují se i gesta i držení těla. Je málo herček, které by byly tak zdrženlivy v pohybech, jako Suzana Desprèsová. Jen ve velkých affektech, když rozpoutávají vášně cit, neb bolest a děs ochromují vůli, projevují se tyto vnitřní otřesy v držení těla, jehož změny jsou právě svou výjimečností tím opravdovější a účinnější. Když muž káže Noře, svému „skřivánkovi", své „veverce", jak prolhaná matka otravuje mysl a mravní život svých dětí, poslouchá Nora s počátku netečně jeho silná slova a uvazuje dál mechanicky stříbrné řetězy a pestré hračky na vánoční stromek. Teprve po chvíli rozjasňuje se v jejím mozku hrůzné vědomí, že ona sama ohrožuje svojí přetvářkou před mužem čistou mysl svých dětí. A její pružné, stále hrdě a pevně vypjaté tělo hroutí se zvolna v zoufalé skleslosti vedle vánočního stromku. Když hledí taneční zkouškou zdržet muže, aby nečetl zrádný dopis, stěží potlačujíc výbuch zoufalství, nabývá v tanci její tělo divoké, nespoutané pružnosti a pohyby rozpoutávají se v nezkrotné šílení, jež končí náhlým ochabnutím. Každý násilnější, prudší pohyb těla je vypočten uměrně velkému dojmu, jejž zpodobuje, a dokonale studován k zamýšlenému účinku. Je umělecky účelný a při tom nenápadný svým technickým provedením, výstižně vyvolává předurčenou náladu. V Bernsteinově hře „La Rafale" v posledním aktu přichází mladá, nešťastná žena sama do komnaty svého milence. Obětovala mu svoje skvosty, svoje postavení, čest, i tělo zaprodala, aby jej vykoupila z peněžní tísně. Odkládá v zamyšlení volně klobouk, sedá na pohovku, hledí, až zvolným,

žalostným sklonem sklání se její rozechvěné, znectěné tělo na lenoch pohovky a útlá ramena křečovitě se třesou v němém, vzlykavém pláči. Ale ani v nejprudším affektu neoddává se náhodilým, prudkým rozmachům, diktovaným náhodným rozčilením, okamžitým unesením. Její výkon je vždy stilisovaný, i v takových scenách jako v druhém aktu Bernsteinovy hry, kde po nekonečném, stále prudším a bouřlivějším dialogu na konec rozzuřený otec se vrhá na svoji dceru a škrtí ji. I v tom surovém, fysickém zápasu je úměrnost, styl bezpečně vyvrcholený, v němž se nezapomíná na pósu a umělecký její účinek. Ale proti staré škole není v těchto uměle vytvořených scenách strojenosti, šablony, tradicionelních pomůcek. Jsou vzaty, svěží a bezprostřední, ze života, stilisovány individuelně, je to novým uměním, ne šablonou a tradicí vytvořený život.

Gesta rukou a pohyb z místa na místo jsou nápadně omezeny na nejnutnější. V omezení tom nejspíše jeví se stilisace postavy proti skutečnému životu. Postavy skutečnosti jistě proti tomu i u chladných povah plýtvají bezvýznamnými pohyby a změnou místa. Suzana Desprèsová zúčelňuje každé hnutí, a nemá-li tato snaha se projevit nápadnou strojeností, je potřebí zmenšit počet pohybů na nejmenší nutnou míru, naučit se volnému, klidnému ovládání těla, potlačování všech hnutí, jež mají býti pouhou výplní, zakrýt nejistotu v nastudování, uvolnit napětí, jež rozrušuje herce, jenž je nucen stále imitovat jinou lidskou bytost. Tu šablonovité neb rozpačité pohyby bývají nejčastější pomůckou. Herec navyká stereotypním pohybům na sceně, jež mu pomáhají zatlačovati jeho vlastní já, udržovat klamné zdání jiné bytosti, neprozrazovat se individuelními návyky z vlastního denního života. Suzana Desprèsová neužívá těchto pomůcek. Železnou vůlí dovede stát na jevišti v klidu a každým krokem, každým gestem a hnutím tváře jen hrát svoji vytvořenou postavu. K tomu však je především nutně potřebí ovládat s neomezenou bezpečností nejen slova, ale i myšlenky, nálady a základní rys své úlohy, předem již nesčetným opakováním a broušením uvědomit si tento základní rys ve všech scenách, ve všech jejich drobných odstínech a vypěstit, upevnit toto uvědomění až do mechanického reprodukování vytvořeného, naučeného a s neobyčejnou jistotou a hbitostí podávaného detailu.

V tom dosáhlo mezí možnosti její umění deklamační. Tempo její hry je závratné a v tom tkví i tajemství hlubokého a opravdového dojmu, jejž působí v hledišti, že neponechává času k úvaze o způsobu, jakým vytváří dojem, a zároveň dokonale vystiženým rythmem přednesu i gest rozvíjí, zaostřuje a vrcholí hru výjevů, v nichž rychleji než ve skutečnosti, soustředěněji a účinněji rostou, rozvíjejí se a propukají duševní affekty postav na jevišti. Ovládá slovo s neomezenou jistotou a ne jen pamětí. Ovládá je svým vědomím, svou vůlí, odhaduje váhu každého slova, přízvuk každé věty, náladu a sílu každého dialogu vzhledem k jich obsahu i k jejich umístění v celkovém rythmu hry a k jejich poměru k počátku i konci děje. Její přednes je sonata pečlivě komponovaná, s jistotou dirigovaná a umělecky podaná týmž způsobem, jakým virtuos přednáší hudební dílo komponistovo. Není stínu kolísání, nejistoty, hledání v těch kaskádách slov, řinoucích se hned ve volném, úsečném tempu, hned prudkým výbuchem, hned s kouzelnou jímavostí z jejích přímých, určitě modelovaných rtů. A poslušný, na výsost vycvičený a vypěstěný orgán vytváří chladné, tvrdě znící věty, něžné, hluboce rozechvělé kadence, prudké výbuchy, vášní se třesoucí slova s bezvadnou jistotou. A slovo, gesto i výraz vytvářejí hned od počátku úchvatnou postavu, dokonalý, živý portret, jehož vnitřní život rozvíjí se rychlým rozkvětem od scény k scéně, strhuje k účasti, rozechvívá soucit a působí uměleckou náladu, která živě vyznívá ještě dlouho po posledním výjevu.

Umění Suzanny Desprèsové je velmi individuelní, tvrdé a přísné, podmaňuje si i diváka i spoluherce — i autora. Drama je prostředkem k jejímu uměleckému tvoření. Podrobuje si je, podává je svým způsobem. Vytvořila novou Noru. Shledala a zdůraznila v ní rysy odhodlané, energické, milující ženy, která nezná viny, když dopouští se i zločinu na společenských řádech, která bez lítosti stává se i ve vlastních očích špatnou matkou, odtrhuje se raději od svých dětí, když jde o to zachránit, šťastným učinit svého muže. Ale právě tak bez rozpaků a odhodlaně odpoutává se od muže, jakmile sezná, že její oběť byla marná, že u muže neskrývá se ono zázračné odhodlání a sebeobětování z lásky k choti, jemuž ona obětovala se cele. Je to nová, živoucí a vzrušená postava ženy, kterou umělkyně vytvořila, především pro sebe samu z Ibsenova díla. Tam kde není uměleckého podkladu v autorově díle, jako v Bernsteinově hře, je to jen její umění, jež z virtuosní machy výjevů, autorem na efekt vypočtených a přibroušených, vytváří opravdovou postavu ženy, obětující vše své vášnivé lásce, v níž marně hledá vykoupení z ocelové pasti společenských poměrů, do níž byla otcem vržena.

Tvůrčí umění Suzany Desprèsové neomezuje se jen na umělecké a virtuosní podání postavy autorem stvořené. Tvoří sama, svým individuelním, umělým způsobem, nehledíc k daným

tradicím, i mimo samy intence díla, jež uvádí na jeviště. Nalézá v něm intence svoje, jež rozvíjí samostatnou tvořivostí. V tom se její hra shoduje s podáním moskevských herců. Jako oni, malíři širokých scen života, podrobují si autorovo dílo k účelům svého scenického umění, tak i ona, ve svém dokonalém umění portretním, užívá literárního výtvoru za podklad svých vlastních, individuelně podaných postav na jevišti.

Obojí směr má charakteristický rys nového tvoření na sceně. Regisseur i herec cítí se samostatnými umělci, vybavují se ze starých šablon a tradic, jež stály cele jen v službách autorových myšlenek a během let sklesly na ploché reprodukce literárního díla. Na jevištích Evropy počíná rašit nové, umělecké cítění a chtění, vybavující se z područí autora, přenášející ve vědomí své mladé, svěží síly těžiště hry v umění scenické. Kdo zvítězí: regisseur, herec — či autor?

V. TILLE.

*

QUIDO MANES.

M. J. — Quido Manes ztrácí se se svou uměleckou fysiognomií ve stínu většího bratra. Že si nezaslouží tohoto podřízeného postavení, o tom přesvědčil kde koho již před lety na Jubilejní výstavě jeho mistrovský kus, *Děvče před zrcadlem* (nyní v Moderní galerii). Ale Quidovy originály jsou vzácností; počet jeho obrazů v nepřístupných sbírkách soukromých odhaduje se asi na 40; něco málo (a ne z nejlepšího) má Rudolfinum, tři dobré obrázky jsou v Moderní Galerii; přidejte k tomu něco kreseb, illustrace k Donu Quijottovi — není to velká kořist na malíře, který začal velmi záhy jako zázračné dítě a pracoval prý pilně až do smrti. A z té nepočetné činnosti zůstaví nás ještě valná část dnes zcela chladnými; Quido byl ve většině případů zcela ve smyslu své doby „vtipným genristou“ a malované vtipy jsou zpravidla nesnesitelny. „Spicí ponocný“ z Rudolfina nebo „Starý mládenec“ z Jubilejní výstavy stačí na doklad. Ale nemyslím, že by byly vtipné ty motivy přirostly Quidovi nějak k srdci; byl mírná, passivní povaha a necítil prostě odporu k panující modě; jednalo se mu hlavně o to, aby si mohl podle chuti a se zálibou zamalovat, motiv byl vedlejší, — a on na štěstí uměl také malovat nepoměrně lépe než většina jeho současníků. A tak se také několikrát stalo, že povolil zcela své vnitřní zálibě a odpustil si všechnu literární invenci, měl odvahu býti jen malířem, nežádal na svých zamilovaných modelech, aby hráli směšné nebo dojemné role v komplikovaných situacích, dovolil jim, aby byli prostě roztomilými dětmi, — a tu namaloval rozkošné *Děvče před zrcadlem*, namaloval některé jednoduché obrázky dětské a také ten drobný kabinetní kousek malířského cítění, *Čtenáře* (z majetku Umělecké Besedy), který reprodukujeme tuto poprvé. I *Křesťanské cvičení*, největší vypětí jeho energie, udrží se řadou rozkošných detailů a opravdovostí, s jakou jest studováno.

Quido nebyl by bratrem Josefovým, kdyby nebyl dobrým kreslířem. Často jest mu docela kongenialní, často jest ostřejší. Humor, který ho sváděl při malování, přišel mu za to velmi vhod v jediném jeho díle illustračním: v iniciálkách k prvnímu dílu starého překladu Dona Quijotta. Jsou to jen iniciálky, ale vydají za celostranné komposice. Otiskli jsme před lety ve V. S. některé z nich (roč. IV., čís. 11, 12), ale zasloužily by si věru všechny nového vydání. Co jest v nich groteskní komiky a hned zase opravdové elegance, chevaleresknosti a grandezzy, jaký smysl pro charakteristiku a výraznou silhuettu! Jaká škoda, že bylo tak málo využito takové brillantní schopnosti! Quido nebyl patrně z těch, kdo se dovedou ucházeti o objednávky.

Byl to asi svrchovaně jemný člověk, Quido, a měl hrozně rád děti, jako celá rodina Manesů. Po Josefově smrti žil ještě deset let se sestrou Amalií ve starém bytě na Spálené ulici v zadním pokojíčku, odkud jen časem ostýchavě vycházel pomáhat sestře při korektuře; bezvousý, hubený, zrzavých vlasů, sedával na pohovce, kam starý domácí kocour nepustil nikoho cizího, a kreslíval levou rukou na předložky mladým děvčatům, žákyním své sestry, blahoslaveným amatérkám, jichž hodiny po tolik let živily celou tu rodinu, nejumělečtější duše, které jsme kdy měli.

*

Z ČASOPISŮ.

V 5. čísle *Kunst u. Künstler* ohrazuje se Karel Scheffler proti novým snahám po „národním německém umění“, které si obral za účel nový spolek s podivným názvem *Werdandi* a s Henry Thodem v čele. Citujeme několik závěrečných slov jeho výborného článku, který lze dobře přeložiti do češtiny a do našich poměrů i smyslem, netoliko slovy:

„Nejněmečtější malíř bude vždycky ten, kdo dovede nejlépe malovat. To říkal již starý Göthe. V posledním roce svého života řekl jednou k Eckermannovi: — Co vlastně znamená milovati svou vlast a co znamená pracovati pro vlast? Snaží-li se básník po celý život bojovati proti škodlivým předsudkům, odstraňovati úzkoprsé názory, osvětlovati ducha svého lidu, očišťovati jeho vkus a zušlechťovati jeho smýšlení: co by mohl dělati lepšího a jak by mohl působiti vlastenečtěji?

Žádati tak nepříslušné a nevděčné věci na básníku jest stejné jako požadovati od komandanta pluku, aby se na důkaz svého vlastenectví míchal do politických novot a při tom zanedbával svoje vlastní povolání. Vlastí komandanta pluku jest zkrátka jeho pluk. —

A vlastí umělcovou jest jeho dílna. Je-li mistrem svého povolání, jest také národním mistrem."

*

V témže čísle se oznamuje, že známý malíř, dekoratér, architekt a spisovatel Schultze-Naumburg otevřel v Berlíně stálou výstavu svých interieurů. K. Scheffler oceňuje střízlivě jeho rozumnou, vkusnou činnost, která spočívá na dobře chápané tradici a neukládá si tvůrčí problemy, na něž by nestačila, a cituje při tom krásná slova autorova: „Když jsem byl ještě malířem, pravil Schultze-Naumburg, a když jsem k tolika zbytečným obrazům přidělával nové, zdálo se mi stále, že okrádám boha i lidi o čas; ale nyní v „neosobní" práci cítím, že jsem užitečným, protože pomáhám v praxi dobývati místa prostě rozumným věcem proti nepravému."

— Nelze mluviti skromněji a sebevědoměji, podotýká Scheffler.

*

Vzpomínky na impressionisty se objevují nyní čas od času v časopisech a knihách a stávají se četbou, v níž je nám drahé každé slovo, ježto doplňují náš obdiv pro dílo výtvarné kouzlem osobního dojmu, jakým působili všichni velcí nositelé onoho výtvarného hnutí z nedávné minulosti. —

V Mercure de France (říjen 1907) vzpomíná Emile Bernard Paula Cézanna, svého mistra, jak jej rád nazývá. Byl mu oddán upřímně od svého mládí, dávno již před tím, nežli v „Hommes d'aujourd' hui" vydal o něm studii.

Ale teprve po dvaceti letech, vraceje se z Egypta do Francie, se s ním osobně setkal a prožil v jeho společnosti celý měsíc v Aixu, v Provenci, kde se Cézanne usadil po smrti rodičů svých nadobro, zdědiv tolik, že mohl spokojeně žíti jen svému umění. Musil býti za to vděčen svému otci a se slzami v očích na něho vzpomínal: „Můj otec, který byl vzdělaný muž dobrého srdce, říkal: ‚Můj syn jest bohém, který umře v bídě, budu pracovati pro něho.' A můj otec mi zanechal tolik, že mohu malovati až do smrti. Býval malým kloboučníkem, který dodával veškeré aristokracii aixské, měl všude důvěru, stal se bankéřem a rychle se domohl jmění, neboť byl poctivec a lidé k němu šli; zemřel zanechávaje mým dvěma sestrám a mně úctyhodné důchody." I sám Cézanne byl takovým, poctivcem, a jak jej líčí Bernard ve svých stycích s ním, jsou to roztomilá setkání s dobrým a prostým starým pánem, který sestárnul ve svých charakteristických podivnostech a uchoval si ve své střídmosti života a ve své úsilovné pracovitosti svoji živou touhu dostati se ve svém tvoření dále, než jej jeho díla mohla uspokojovati.

V Aixu prožíval klidně svá poslední léta, beze společnosti, jen ve svých výtvarných starostech a znám leda místním nezbedům, kteří podivného starce často nepěkně pokoušeli, kdykoliv ubíral se ze svého domku do svého atelieru za městem, kam nikdo mimo něho nepřišel, vyjímajíc Bernarda, jemuž Cézanne, přesvědčiv se, že jest nejen spisovatelem životopisů, nýbrž i malířem, nabidl pracovnu v přízemí. Sám pracoval, vyjímajíc neděle, jež trávil v klidu účastně se dopoledních i odpoledních bohoslužeb, každého dne velmi vytrvale a mnoho; od časného rána do půl jedenácté v atelieru, od poledne až do večera venku „na motivu". Ale práce jeho byla pomalá.

Vyrušoval se často, odbíhal, přecházel místnosti a tím se stávalo, že zůstávalo i mnoho jeho věcí nedokončených. Ztratil pro ně zájem. „Zatím co jsem pracoval na nějakém zátiší v přízemí," vypravuje Bernard, „slyšel jsem, jak Cézanne přechází nahoře v atelieru; bylo to jako rozjímavé chození místností; častokráte také sestoupil, šel si sednouti do zahrady a zase náhle se vracel. Mnohdy jsem jej přistihl v zahradě velmi sklíčeného; říkal, že „něco mu vadí". Nikdy však nepracoval v přítomnosti někoho jiného. Nesnesl toho a stalo se zřídka a náhodou, že podařilo se Bernardovi postřehnouti něco z jeho techniky. Ale to vyplývalo přirozeně z jeho povahy, z jeho samotářství a plachosti. „Jsem plachý člověk, bohém — říkal — lidé se mi vysmívají. Nedovedu odporovati".

Styky jeho se širším světem byly velmi řídké a prosté. Pro něho neexistovaly změny, počítal se zjevy, jež dávno již zašly, býval stařecky nedůvěřivý k novým událostem, a vracel-li se ve vzpomínkách do Paříže, vracel se stále do týchž poměrů, jak je kdysi opustil. A měl-li touhu po nějakém styku se vzdáleným mu životem velkého města, byla to touha po vstupu do Salonu, která jej, stále a stále odmítaného, nikdy neopouštěla.

Ve svých vzpomínkách dotýkal se osob. Nebylo mnoho těch, s nimiž se kdy dělil o své dni, ale byly to vždycky zajímavé bytosti, jimž nebylo nic vzdálenějšího nežli střízlivá plochost života. Z impressionistů zmiňoval se jen o některých, kteří mu byli zvláště sympatičtí: „Pissarro se přiblížil přírodě," říkal, „Renoir vytvořil pařížskou ženu, Monet naučil dívati se, a co ná-

sleduje, to nepadá na váhu". Zlobil se na Gauguina, jehož vliv se mu zdál neblahý. „Gauguin miloval velice vaše malby", říkával mu Bernard „a velice vás napodobil." „Dobrá, ale nepochopil mne," odpovídal Cézanne rozčíleně; „nikdy jsem nechtěl a nikdy nepřipustím nedostatek modelace a gradace; to je nesmysl. Gauguin nebyl malíř, dělal jen čínské obrázky." A jindy za nedělního večera, jejž trávil v rodině Bernardově, vzpomínaje šťasten na své mládí, zmínil se i o vlivu Pissarrové na své tvoření: „Až do čtyřiceti let jsem žil jako bohém, zmařil jsem svůj život. Asi v tu dobu, kdy jsem poznal Pissarra, který byl neúnavný, dostavila se moje chuť ku práci". Z literátů měl upřímně rád Baudelaira, ale Viktor Hugo mu byl sympaticky jen v „Contemplations". Na Zolu nevzpomínal právě přátelsky, jakkoliv se s ním znal už od dětství, a nemohl mu odpustiti „l' Oeuvre", knihu „velmi špatnou a naprosto falešnou".

Vedle neobyčejně milých hovorů společenských, v nichž projevuje se tolik něžnosti, dobrosrdečnosti a prostoty Cézannovy, tvoří nejzajímavější část Bernardových vzpomínek Cézannovy poznámky a názory o výtvarné práci. Často Cézanne rozhodoval nad sebou a vyslovoval svůj konečný soud: „Mně chybí provedení, realisace. Snad k tomu ještě dospěju, ale jsem starý a možná, že umru, aniž dosáhnu tohoto nejvyššího bodu: realisovati! jako Benátčané." A jinde kolikrát postěžoval si na tento svůj nedostatek v realisování dojmu a uváděl jej jako překážku, proč nemohl býti přijat do salonu Bougereauova. Byl nadšen pro Coutura právě pro jeho umění realisovati a znovu a znovu se vracel v rozhovorech k starým benátským mistrům, z nichž více jej upoutal Veronese než Tizian. Ale neměl rád primitivy a konče rozhovor dodával, že jakkoliv je Louvre dobrou knihou, přece jest lépe věnovati se studiu přírody.

Jednou Bernard zůstal se Cézannem, i když pracoval na akvarelu. Jeho methoda byla zvláštní, naprosto se vymykající obvyklým prostředkům a neobyčejně složitá. Počínal stínem a skvrnou, již pokrýval druhou širši, pak třetí, až všechny ty tóny, tvořice odstíny, modelovaly barevně předmět. V rozhovorech a později i v listech, jež Bernard připojil ke svým vzpomínkám, uváděl Cézanne své theorie o formě, o barvě, o umění, o výchově umělcově: „Všechno v přírodě se modeluje dle koule, kužele a válce, je nutno naučiti se malovati dle těchto prostých figur a potom může každý vytvořiti, co chce. — Kresba a barva nejsou nikterak od sebe odděleny; jakmile člověk maluje, už kreslí; čím více se barva harmonisuje, tím přesnější se stává kresba. Když je barva nejbohatší, jest forma ve své plnosti. Tajemství kresby a modelace záleží v kontrastech a vztazích tónů — Člověk musí umět pracovat ve svém uměni, znáti záhy svou methodu v provedení." — Při zmínce o impressionistech uvažoval, že nutno jiti dále, nežli oni šli. Často si zaútočil na kritiku. Jsouc složena téměř vždycky ze sběhlých a nemožných literátů, jest provozována, jen aby hanobila talent nebo geniálnost, jež člověk nemá, nebo aby mátla frásemi netýkajícími se otázky nejpřirozenější pochopení. „Literát se vyjadřuje abstrakcemi, kdežto malíř vyjadřuje konkrétně pomocí kresby a barvy své pocity, své vjemy." Ježto jsou tyto dva způsoby tak rozličné, vyplývá z toho nepochopení malíře spisovatelem, zejména ve vlastnostech jen malířství vlastních. „Cílem umělce jest pracovati, nestarati se o nikoho a státi se silným," dodával Cézanne hrdě.

*



HANS VON MARÉES.
DIANIN ODPOČINEK.



J. D. A. INGRES
TURECKÁ LÁZEŇ

JUL. MEIER-GRAEFE:

HANS VON MARÉES.

POPULÁRNÍ PŘEDNÁŠKA.

PŮVODNÍ ČLÁNEK.

Nikterak se neklamu, že stěží splním svou úlohu, sblížiti Vás s Hansem z Marées, a jest otázka, zda je správno se o to vůbec pokusiti. Nemělo by se mluviti o umělci, jehož obrazy jsou neznámy. Možno krásnými řečmi velikým učiniti malého umělce, jestliže málo, co dal, obratně se zvětšuje a optimisticky vykládá. Zejména možno pozornost odvrátiti od činnosti na osobu a k životopisu upoutati zájem, kterého dílo nebudí. Táž methoda však učiní velkého umělce nepatrným. Úvaha, která nevychází z jeho díla, ztrácí vlastní podstatu svého působení. Abychom mohli uvažovati, musíme míti přímý názor. Popis jednotlivého díla dává pak tomu, kdo obrazu neviděl, dostatečnou představu o jeho vlastním obsahu jen tehdy, jestliže by mohl býti obraz stejně dobře napsán nebo namalován. A takové obrazy nepočítáme k věcem, jež mohou se dožadovati názvu uměleckého díla. Přece však lze si s větší nebo menší přesností určiti při mnohém neznámém malíři aspoň sféru jeho umění srovnáním se známými malíři. Kdo zná dosti dobře Leibla, tomu lze naznačiti, jak asi vypadal Trübner aspoň v začátku; tomu, kdo zná Couturea nebo Benátčany, možno učiniti představu o Feuerbachovi, zvláště když se uvede zevrubný popis Feuerbachových motivů. Při Maréesovi selhávají podobné prostředky zrovna jako při Delacroixovi a při Rembrandtovi. Ne že by nebylo vztahů k jiným, a to právě k Delacroixovi a Rembrandtovi, ale jsou tak utajeny a vyžadují tak složitých rozborů, nemají-li býti špatně pochopeny, že se jeví při stručnosti pojednání, jaká se ode mne žádá, každé srovnávání rovněž tak překážkou jako podporou vysvětlení.

Proto nepožadujte ode mne přesnosti výkladu, dokonce ne řešení problému, jenž patří k nejtěžším v dějinách umění. Popudem k tomuto thematu, byla mi jenom naděje, že moje slova vzbudí ve Vás přání, abyste se sami obírali tímto mužem a jeho uměním, pokud vůbec máte náklonnost, vážně se obírati uměním; že nezalekne Vás, jste-li v Mnichově, krátká projížďka do Schleissheimu, kde visí mnoho jeho obrazů, že vystoupíte v Neapoli za své návštěvy v zoologické stanici po schodech ke knihovně, abyste spatřili fresky, že věnujete pozornost v berlínské Národní galerii novému Maréesovu sálu. A především že všude, kdekoliv se Vám naskytne příležitost viděti mistrovy obrazy, vynaložíte více vytrvalosti, abyste porozuměli, než obyčejně povoluje cestovní rozmar nebo chvilková nálada. Neboť o Maréesově umění platí totéž, co platí o umění každého velkého člověka: požitek z něho nepadá diváku do klína. Takovým věcem nepřijde se tak snadno na chuť jako jižnímu ovoci. Ježto umění oblažuje nekonečně hlubší city člověka, jest zcela správné, že jest přístupno s tím většími obtížemi. Činnost zraková, zcela smyslová činnost, jež odpovídá ochutnávání, jest nejmenším činitelem. Každý umí viděti, totiž očima těkati po obraze. Od této činnosti zrakové až k duševnímu převzetí uměleckého díla musí člověk opakovati tentýž vývoj, jímž se liší jakožto bytost obdařená duší od zvířete. Jest daleko snazší, poznati

krásu básnického díla, poněvadž jsme si mluvením zvykli na umělecké vyjadřování řečí, poněvadž každý z nás jest do jisté míry umělcem slova. Přes to potřebuje hbitý čtenář několik hodin, aby si osvojil nejmenší román. Možnost, postřehnouti ve chvilce současně všechny stránky malovaného nebo tesaného díla, jest nejvznešenější předností výtvarného umění. Jest třeba výjimečného napětí tvořícího genia, aby bylo dokonale využito této možnosti. Ale také divák musí umět se soustřediti, aby dar opravdu přijal, a naprosto není tak zkušeného znalce umění, jemuž by se to podařilo při neznámém ještě mistru v oné krátké době, jakou má ve zvyku tomu věnovati nezkušený laik. To pak dostačí jen k postřehnutí toho, co nazýváme motivem obrazu, ke zcela materiálnímu konstatování, že se jedná v obraze o ten nebo onen výjev. Více času obětuje se zpravidla nanejvýše jen tehdy, když připadá výjev divákovi zábavný, dojemný, veselý nebo smutný. A jsou to bohužel téměř vždycky prostřední obrazy, které upoutávají diváka z takových důvodů. Tento základní pojem motivu lze srovnati se slupkou ovoce, a kdo se s tím spokojí, nevnikne v podstatu díla a pohltí s hrubým chvatem to, co jemnější duch nechá ležeti. Není to vinou jen laika, že tak zřídka dostane se k jádru. Příčina toho jest v ohromném množství obrazů, které jsou jen slupkou, ba někdy ukazují neobyčejně chutnou slupku, slibující obzvláštní požitky, ale uvnitř jsou prázdné, i v tom, že také nejušlechtilejší díla umění mají něco společného s nejbídnějšími, právě tuto slupku. Všechna mají motiv, ale sotva některé má maso a jádro. Naivní lidé se často ptávají, po čem asi lze poznati rozdíl. Mnozí myslí, že právě v motivu záleží. A tak soudili ještě před sto lety nejen laikové, nýbrž i učení lidé, kteří na př. prohlašovali prostou krajinu za nehodnu vznešeného umění a stavěli Rembrandta, největšího malíře, který kdy žil, níže než kteréhokoliv klassicistu, poněvadž Rembrandt si dovolil učiniti předmětem svého obrazu vnitřek břišní dutiny pitvaného člověka, ba dokonce poklesl tak hluboko, že vypodobnil vnitřek zabitého hovada. Kdyby bylo lze tak snadno odpověděti na otázku naivního člověka, nebylo by umění uměním, nebylo by nejvznešenějším výkonem lidského genia, nýbrž nepatrným skutkem, jako účet od obuvníka. Vždyť ani při účtu od obuvníka nelze se přesvědčiti tak rychle o správnosti, jak vyžaduje zběžný pohled většiny lidí dívajících se na obrazy. Účet nutno přečísti a po přečtení se rozpomínati, zda onen muž nepočítal příliš mnoho, nebo zda dokonce se mu již neplatilo. Zkrátka, vyžaduje se při něm promyšlení jeho zevnější formy, papíru s číslicemi. A toto promyšlení není jen instinktivní, asi jako ochutnávání ovoce, jež se děje bez účasti našeho rozumu, nýbrž je to nanejvýš vědomá činnost duševní, nechce-li člověk býti napálen. Proč se lidé neptají zrovna tak naivně kupce: po čem poznám správné účtování? Kterého naivního návštěvníka v hutích by napadlo, očekávati ihned rychlou odpověď na otázku: po čem poznám dobrou ocel? Mistr z ocelárny by odpověděl, kdyby měl právě čas, za prvé, za druhé, za třetí, za čtvrté. A ne-li už dříve, při pátém bodu by vysvětlil naivnímu tazateli: Milý pane, i kdybych Vám to všechno nyní vypověděl, byl byste právě tak hloupý jako dříve, nebo byste získal přece jen zcela nedostatečnou představu, poněvadž nejste schopen pochopiti pojmy, jichž musím užívati, abych se vyjadřoval. Studujte chemii a technologii, praktikujte tři léta a pak budete snad věděti, nejste li pytlem praštěný, po čem poznáme dobrou ocel. Všechny podobné odpovědi nemají jiný smysl než: dívej se, chápej, studuj! A tato činnost, která se rozumí v každém povolání sama sebou, měla by býti právě z umění vyřazena, aniž by se tím ohrožovalo správné pochopení? To však jest všeobecný názor. Týž nanejvýš rozumný ocelář, který by svého naivního návštěvníka pořádně zakřikl, kdyby si dovolil učiniti jemu přednášku o oceli, jde v neděli ráno do města do výstavy, vidí tam padesát obrazů nového umělce, podívá se na to a prohlásí vše za nesmysl. A když mu odpovím, že mně ze všech možných důvodů, jež mu nemohu tak rychle vykládati, poněvadž mu scházejí pojmy, jichž musil bych použíti, abych se vyjádřil, že mně, pravím, obrazy připadají znamenité, mohu býti ještě rád, jestliže mne neprohlásí dle německého zvyku za blázna.

Nyní si pomyslí někteří z mých posluchačů, že poznání čistě rozumem pochopitelných věcí a chápání umění není totéž. A mimo to nemluvil jsem o ocenění, o kritice, nýbrž o požitku z umění. Ten že jest individuelní a nezávisí na rozumu, nýbrž



HANS VON MARÉES. DVOJPORTRÉT (MARÉES A LENBACH.) GALERIE V SCHLEISSHEIMU.

na citu. Na to mohu jen odpověděti, že mi naprosto jest cizí tento cit, tento deus ex machina, jenž způsobuje, že lidé nalézají lahodný požitek ve věcech, jež nedovedou rozpoznávati. A doznávám, že se mi zdá tento cit nejvyšší měrou podezřelý. Přichází vždycky právě vhod, když diskuse dostává se in medias res přes hráze zdvořilých frásí, a zavírá ji, místo aby ji rozváděl. O čem nedovedou lidé mluviti, to pokládají za věc citu. Ale ethika nás poučuje, že jakost člověka záleží právě v tom, že se vyzná ve svých citech. A můžeme umění právem určiti jakožto nejznamenitější prostředek k tomuto aristokratickému poslání člověka. Výtvor činí trvalým zjevem nejušlechtilejší city tvůrcovy a při správném pozorování vzbouzí nejušlechtilejší city vnímajícího v jeho vědomí. Ale nebudeme mluviti o ethice, nýbrž o hospodaření s uměním, o špatném hospodaření, jež provedlo Německo s jedním z nejlepších synů, který zemřel před dvaceti roky daleko od vlasti, známý třem lidem, a o špatném hospodaření, jež se vůbec provádí s uměním a s city, jež probouzí.

Často jsem viděl v knihovně zoologické stanice v Neapoli před Maréesovými freskami krčiti rameny a slyšel silně nadávati lidi, které jsem nemohl pokládati dle zevnějšku za značně chytřejší nebo hloupější nežli sebe sama. Nadávali, poněvadž — to zajisté ani sami nevěděli, poněvadž kočí je rozzlobil, nebo poněvadž jim nechutnaly makarony, nebo poněvadž musejí se vůbec denně trochu vynadávat a jejich žena nebyla právě na blízku. A titíž lidé bavili se dole v akvariu před nádržkami pozoruhodnými tvory z hlubin



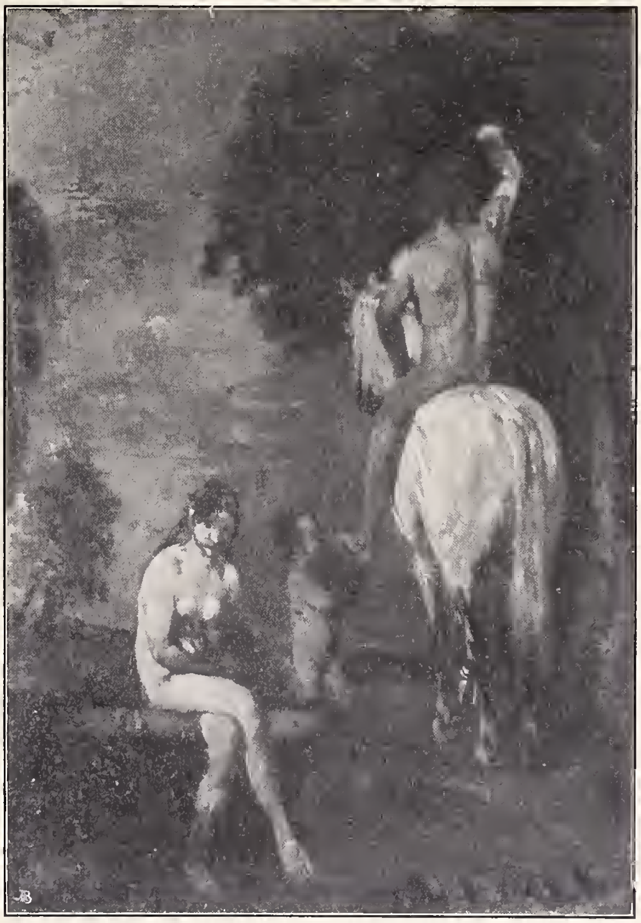
H. v. MARÉES.
NÁPLAVKA.

mořských, správně odhadovali, že na sepiích lze viděti nejpodivuhodnější barvy, že někteří měkkýši splétají ze svých údů nádherné ornamenty, že mnoho korálů vypadá, jako by byly malovány, a bůhví co ještě. To se jim zdálo nejen „rozkošné" a „báječné," nýbrž i „skutečně umělecké" a před geniálním dílem svého bližního, před jedním z nejkrásnějších svědectví umění naší doby dívali se na hodinky. Mnozí si fresek ani nepovšimli, nýbrž užili svého času k tomu, že slabikovali vědecké tituly na hřbetech knih stojících v regálech knihovny. Tak cizí jest většině mezi námi umění, že jim jest bližší to, co jest nejvzdálenější.

Řeknete mi: Je-li chápání umění skutečně činností tak intensivní, jak můžete jí požadovati od těžce pracujících, prakticky zaměstnaných lidí? Avšak předně nikdo ničeho nepožaduje. Umění jest velmi vznešená dáma, které nikomu nenadbíhá. Nikoho nevybízí, aby k ní šel. Jsou to vždycky jen polosvětské dámy umění, které pobízejí diváka. Pokládám za docela zvrácenou methodu naší veřejné umělecké výchovy, chce-li někdo nutiti do umění lidi, kteří k tomu nemají chuti. Čím přísněji se rozlišuje mezi nimi a těmi, kteří doopravdy umění potřebují, čím jest menší, ale pevnější kroužek lidí, kteří se kupí kolem Mus, tím lépe. Národové jsou representováni i dnes stále ještě málo osobami a socialismus není nikde pošetilejší, než kde se snaží zmocniti se duchovního majetku. Ale těch málo lidí, to ovšem myslím, na jejichž účast může spoléhati umění, jsou právě těžce pracující, prakticky zaměstnaní lidé; právě od těch, kteří jsou mnoho zaměstnáni, možno očekávati vážný poměr k umění. Jen protože jest umění dnes přenecháno líným hlavám, které nemají nic lepšího na práci, než žvaniti o obrazech, proto upadá tak v naší době umělecký cit a stává se jen nepěknou společenskou hračkou, jež nanejvýš dráždí ke vtipu. Myslím, že zvláště ti, kdož zmohou velké duševní práce, všichni ti lidé, jejichž intellekt jest napiat jejich činností, jsou schopni s prospěchem všímati si umění. Prostě z toho důvodu, poněvadž si zvykli soustřediti svou bytost. Jsou-li dnes nejlepší moderní soukromé sbírky právě v rukou lidí horečně pracujících, velkých obchodníků, velkých finančníků, velkých průmyslníků,

není příčina jen v tom, že tito mužové mají nejvíce peněz. Peníze nepřinášejí ještě zájem, vydávati je k určitému účelu. Zcela jistě mnozí z nich provádějí sběratelský sport z ješitnosti a snobismu, z plutokratické libůstky. Ale znám mezi nimi velký počet vášnivých přátel umění. Jsou to přísní počtáři, v jejichž povolání nejde zdánlivě o nic jiného nežli o hmotný zisk. Zřejmě dostává se jejich intellektu potřebného rozpětí cvikem na velkých problémech jejich povolání, aby se mohli úspěšně blížiti abstraktním zjevům umění. Umění jim není jen osvěžením, nýbrž i rozptýlením, jež jim dovoluje ukojiti ty stránky ducha, jež povoláním nebyly využitkovány, a tak zdokonaliti celý duševní organismus. Věcnost, jež jim zjednala jméno a jmění, pomáhá jim i zde. Pro ně neplatí fráze, a umění zkoumají s tímtéž důvtipem, který byl oporou jejich štěstí. Kdo vidí v životě takových lidí nejen zevnějšek, hromadění peněz, nýbrž i oddání se ze všech sil a celou bytostí v rozsáhlé obory práce, v nichž nejsou peníze účelem, nýbrž prostředkem, pochopí beze všeho možnost styků zcela materiální a zcela ideální činnosti. Takové zjevy jsou jistě vzácné, ale osobitý poměr k umění jest sám o sobě dnes tak vzácným úkazem, že každý případ padá na váhu, a mně šlo o to ukázati, že specifická odborná činnost člověka nejen nevylučuje intensivní zájem o umění, nýbrž může jej právě podporovati. Rád bych Vám připamatoval ještě vznešenější příklady, které dokazují totéž ještě mnohem přesvědčivěji. Že Bedřich Veliký právě ve chvílích nejvíce rozčilujících událostí vojenských, jež ohrožovaly jeho existenci, psal své básně nebo se pouštěl se svými důvěrníky ve filosofická pojednání, jež naprosto se netýkala některé stránky jeho aktuální činnosti, jest projev téhož úsilí o vyrovnání psychických sil, jež náleží k uspokojení všech velkých lidí.

Snad dokazuje tento případ, že jsou umění nejpříhodnější právě výjimečné chvíle života. To jest ovšem jisto, že na člověka v každé nahodilé chvíli umění nepůsobí. Nikdy netoužíme po něm úsilovněji, nežli v silném rozrušení radostném nebo smutném, poněvadž v takových chvílích snaží se býti duše zároveň svobodna, aby život pozorovala z ptačí perspektivy. Takové chvíle tak využitkovati, abychom z nich více měli nežli slzy nebo smích, to jest velké tajemství umění žíti. Učiní nás schopnými, abychom vytušili vznešenější radosti, i když v takových to chvílích nemáme právě před očima umělecké dílo, na něž bychom mohli vzhlédnouti. A tím odpovídám na otázku o námaze, jež náleží k pochopení uměleckého díla. Není specifického rázu, je tedy od každé útrapy neodvislá. Umění by nebylo božské, kdybychom ho mohli dosíci jen v potu tváře. A je-li k tomu potřebí činnosti, studia, intellektuelního napětí, není to něco protichůdného. Člověk nemusí býti učený, aby měl požitek z umění. Proč právě jsou tak mno-



H. v. MARÉES. JEZDEC TRHAJÍCÍ POMORANČE.

hé ženy pro umění vnímavější nežli mužové, ženy, které se naprosto ničemu neučily, než milovati svého muže a své děti a uchovávati v čistotě svůj dům? Nikoliv že stojí blíže vědění, často nevědí nic o umělci, jehož dílům se podivují, nýbrž poněvadž stojí blíže přírodě. Poněvadž je život neroztříštil, nýbrž poněvadž tvoří jednotu se svými city. Čemu mnozí historikové umění, kteří svůj život prožijí ve styku s uměním, neporozumějí, poněvadž přespříliš často provádějí své poslání bez vnitřní nutnosti, tomu porozumějí často ženy na první pohled. Nechápou každého díla, jež jest hodno největšího podivení; ale to, co pochopí, chápou opravdověji, nikdy toho nezapomenou, žijí s tím jako se svým mužem a se svými dětmi. Snad o tom již nikdy nepromluví, ale vyrůstá to v nich tiše a kouzelně a přinese to pojednou záplavu nádherných pohádek, něžností, jichž nikdo netušil, vlastních, velmi hrdých myšlenek, jichž se u nich nikdo nenadál, mužných úmyslů, před nimiž stojíme jako před zázrakem. Odkud to? Poněvadž ženy jsou čistší nežli mužové. Poněvadž v nich jest ještě jiskra nadšení, jež je vede k oddání se bezpodmínečnému. Poněvadž ženy provádějí toto oddání se dle své přirozené povahy s hlubším přesvědčením nežli my v rozpor uvedení a rozervaní mužové. Život nás nutí, abychom sloužili sto pánům, a málo jest nás, kteří dovedou býti v rozhodných chvílích ne úředníky, kupci nebo služebníky jiného povolání, nýbrž celými lidmi. Avšak umění právě vyžaduje, aby neutkvívalo na povrchu smyslů. Aby mohlo proniknouti tak hluboko v naše nitro, k tomu jest nutno oddati se mu soustředěně a celou svou bytostí. Nemusíme se učiti tomu neb onomu, nýbrž musíme se odučiti všemu, co nás rozptyluje a činí nepatrnými, abychom získali pružnosti toužiti vzhůru do výšin světla.

Kdybych mohl Vám vylíčiti, vážení posluchačové, kteří jste vzdáleni umění, ač myslíte, že jste mu blízko, a ostatním, kteří jsou umění blízko, aniž to tuší, štěstí takového oddání se umění, nedomnívali byste se, že jste promarnili tuto hodinu, i kdybych Vám o muži, o němž Vám chci vypravovati, pověděl jen málo.

Zpozorovali jste, že váhám Vám o něm mluviti, a víte nyní snad sami příčinu, totiž nedostatek pevné záruky, že si porozumíme. Abychom si porozuměli, musil bych se dovolávati Vašeho citu, a jak bych mohl já cizí člověk se odvážiti, dotknouti se intimní stránky Vaší bytosti? Jak mohla by býti tato hodina, tento sál právě dobou a místem k oddání se někomu? Bylo by to snad ještě možno, kdyby se nejednalo o dva neznámé, o Maréesa a o mne, kdybych místo Maréesa byl vybral některého dobře známého umělce, v jehož díle bychom se setkali jako v dobře známé místnosti nebo u společného intimního přítele. Takto však riskuji, že něco svého s Vámi sděluji, čím se v ústraní pobavíte jako gesty bláznivého Inda, nebo že mne nazvete smělým dotěravcem, poněvadž se domýšlím, že mohu mluviti k Vašemu nejhlubšímu nitru. Zachovejme tedy raději chladnou reservovanost, jak je to vhodné mezi cizími. Neřeknu Vám všechno, co si o Maréesovi myslím, ponechávaje Vám, abyste to uhodli, jak Vám je libo, a nechci Vás nutiti, abyste se také Vy stali jeho vyznavači, nýbrž chci kojiti se nadějí, že k tomu vlastní silou jednou dospějete, bude-li Vám libo.

Vnější historie života jest jednoduchá. Marées se narodil koncem roku 1837 v Elberfeldu jakožto syn vynikajícího právníka, který ve chvílích oddechu skládal svobodomyslné básně. Jméno ukazuje na francouzský původ, náleží však prastarému německému rodu, který původně sídlil ve francouzských Flandrech. Odtud se odstěhovali Maréesové již za Karla V. do Hollandska a usadili se později částečně ve Švédsku, částečně v Německu. Náš Marées pochází ze švédské větve. Avšak již jeho pradědeček bydlil jakožto duchovní v Dessavě. Matka byla židovka, dcera halberstadtského bankéře, paní neobyčejně jemného vzdělání a rovněž básnického nadání. Deset let po Maréesově narození přestěhovala se rodina do Koblence, kde se stal otec Maréesův presidentem komory zemského soudu. Hans měl se státi jako jeho dva bratři důstojníkem, neboť otec byl dobrým vlastencem. Nestálo hocha málo namáhání, aby dosáhl, že směl se státi malířem. Rodiče nemohli se smířiti s tímto rozhodnutím, poněvadž ztratili při finančním úpadku téměř celé své původně dosti velké jmění a znali z vlastní zkušenosti nebezpečí uměleckého povolání. Avšak velmi opravdové rozhodnutí hochovo budilo důvěru rodičův i učitelů. Projevil tak pevně svůj úmysl, že otec poslal r. 1853 patnáctiletého hocha do učení k ma-



H. v. MARÉES. FRESKO V ZOOLOGICKÉ STANICI NEAPOLSKÉ.

líři Steffeckovi do Berlína. Tam pobyl několik let a pracoval, jak se zdá, pilně v atelieru svého dobrého učitele. Steffeck byl žák Krügerův a přejal od pruského malíře koní, s nímž měl Menzel tolik příbuzného, lásku k přírodě bez vynikající schopnosti Krügerovy. Maréesovi byla škola těsná. Nedostačovalo mu býti v přísných službách přírody, jak tvořil ne právě vkusně Steffeck, toužil po jiných, bohatších vzorech. A tak odešel r. 1857 do Mnichova. Nevstoupil k žádnému mistrovi, ne že by o sobě myslil, že jest již hotov, nýbrž poněvadž jeho samostatnost toho vyžadovala, aby se věnoval vlastní práci. Mimo to mohli jej rodiče podporovati už jen krátký čas a osmnáctiletý mladík musil se snažiti, aby co nejdříve sám vydělával. Maloval tehdy vojenské obrazy, boje jezdců, vojenské tábory a podobné, volně komponované výjevy, k nimž používal svých zkušeností u Steffecka získaných a zároveň svých studií koní dle přírody, již v Berlíně započatých a později stále ještě konaných. Mimo to portréty. Z doby kol r. 1860 zachovalo se jen několik portrétů, jež svědčí o velké korrektnosti. Jeden z prvních jest vlastní portrét z r. 1855. Po r. 1860 vystavil a prodal tu a tam některé vojenské obrazy v mnichovské Krasoumné jednotě Tyto obrazy nejsou nic zvláštního. Příjemně na nich působí nedostatek žánrových motivů. Nespekulují jako tak mnohé, ano téměř všechny moderní obrazy bitev velkého i malého slohu, na lidskou lačnost po vzrušujících episodách, při nichž připadá umění jen zcela podřadná úloha kolportéra, nýbrž jim postačí vyvolati dojem mass v pohybu. Barva byla zprvu křídová a chudě differencovaná. Steffeck byl tak slabý kolorista jako Krüger a nemohl svému žákovi pověděti nic o tajemstvích pa-

lety. Co chybělo, dohonil Marées v Mnichově. Tam hájil Piloty tehdy ještě málo populární názor, že jsou barvy nejen k tomu, aby rozlišovaly navzájem uniformy vojáků, nýbrž že mohou býti chloubou plátna. To byl následek velkého vystoupení belgických a francouzských historických malířů, jenž tak rozhodně se projevil na německém umění v polovici století a zasadil smrtelnou ránu kartonovým kresbám školy Corneliovy. Kdysi se řeklo, že Marées byl žákem Pilotovým. O tom nelze ani mluviti. Maréesovi neušla theatrálnost barevných scén Pilotových. Jeho upřímnost nesnesla, aby bylo oko klamáno bujnými portierami, šustícím hedvábím a všemi možnými jinými vnějšnostmi, jen aby se učinilo přijatelným, pokládati za věrohodné opět jen smyšlené, na přímém názoru nezaložené historické malířství. Piloty byl předehrou divadelního meiningenství. Pod bombastem detailů mizela podstata. Ale vedle Pilotyho byli již tehdy v Mnichově jemnější, diskretnější lidé, kteří nevěděli hůře nežli on, co si počíti s barvou, a při tom se pouštěli do díla s větší upřímností. Byl to především starý Schleich a jemu blízcí krajináři. Povšimli si také, co se malovalo v cizině, ale při tom méně respektovali pařížské hrdiny Salonu, v Německu směšně přeceňované, nýbrž obrali si za vzor skromnější, ale za to hlubší díla mistrů z Fontainebleau, Rousseauova, Dupréova a jejich druhů, kteří dali světu novou krajinu, vkusu nový směr. Od těch se Marées asi mnohému naučil, když pozoroval jejich díla na výstavách Ale za hlavní pokrok musil býti vděčen vlastnímu oku a vlastní radostné tvořivosti, jež vymýšlela stále bohatší cesty vyjadřovací. Byl to neklidný duch, jenž se nemohl rozhodnouti pro určitý směr tvoření, nýbrž do všeho se pustil, co ho napadlo, do krajin, podobizen, výjevů, jež se odehrávaly ve volné přírodě. Záhy předčil mnichovské kollegy. Není z té doby obrazu, jejž by bylo lze postaviti po pok *Odpočinku Dianinu*, jenž visí v Schleissheimu. Při sytých barvách vzpomenete asi na Diaza a Corota a také se najdou ohlasy francouzských mistrů osmnáctého století. Marées maloval ten obraz r. 1863 v Schleissheimu před krásným zámkem, jejž vystavěl nádhery milovný kníže dle paláce versailleského. V krásném parku napadl mu ten motiv, maloval jej s veškerou něhou ducha oné doby, přece však jako dnešní člověk, jenž sní o nádherných věcech. Spíše myslíme na gobelin než na skutečný výjev a potřebujeme si jen v duchu přimysliti k tomu nějaký historický obraz, abychom pochopili rozdíl mezi výtvorem, jenž napodobí dávnověk, a mezi výtvorem, jenž jej znovu prožije. Téměř současně vznikly, mimo mnoho jiných portrétů, docela ve stylu starých mistrů malovaný portrét Maréesova otce, visící nyní ve Schleissheimě a prozrazující na první pohled studium Rembrandta, a známý dvojportrét, na němž se sám namaloval se svým přítelem Lenbachem, malé dílo, jež — jak se zdá — vzniklo z chvilkového nápadu a jež vypravuje způsobem sestavení obou obličejů celé historie o rozdílnosti obou mužů a poskytuje rozmarnou psychologii poměru mezi oběma umělci. Marées se namaloval na tom obraze zcela tak, jaký tehdy byl, nebo jak se aspoň jevil, odvážlivec, jenž neměl bázně ani před bohem ani před lidmi a díval se s úsměvy na svět. Mezi jeho přáteli dostávalo se mu stále větší úcty a to zásluhou zejména několika krajin s figurami, jichž pravdivost v podání působila tehdy revolučně. Při tom dosáhl hloubky v barvě, jež připomíná nejlepší staré Hollanďany. Ale také jeho osobní vystupování mělo na tom podíl. Nikdy nebyl v rozpacích o slovo, kde se jednalo o to, pojmenovati věc pravým jménem, a rovněž tak rychle vypomohl štětcem, jestliže kamarád si nevěděl s obrazem rady. Odpor proti veškerému tichošlápství a šplhavectví nezjednal mu přátel mezi mnichovskými starými pány, ale získal mu mladé, kteří byli nadšeni stejnou touhou po umělecké volnosti. A takových lidí byl v šedesátých létech v Mnichově veliký počet. Jeden z nejlepších, Wilhelm Dietz, se nedávno rozžehnal s tímto světem. Nikdo by byl neřekl o statném jinochu, jenž neskrýval svůj aristokratický původ, že se mu ve skutečnosti vedlo bídně. Jeho atelier byl kdysi přízemní prádelnou, jež nestala se teplejší tím, že vypočítavý majitel do ní prorazil velké okno, a jinak hodně vytrpěl hladu. Jestliže měl někdy pár tolarů z domova nebo z nějakého prodeje, probudil se v něm aristokrat a žilo se nádherně a v radostech, aby se zapomnělo vesele aspoň pro pár dní na bídu. Takové příležitosti byly však tím vzácnější, čím samostatnější se stávaly jeho obrazy. Otec spořil s málem, co měl, a ježto nechápal snahy synovy, jenž mohl velmi dobře



H. v. MARÉES. FRESKO V ZOOLOGICKÉ STANICI NEAPOLSKÉ.

si vydělati peníze, ale zřejmě nechtěl, zpěčoval se posléze mladý Marées, jehož cit pro čest se stále zjemňoval, přijímati podpory, jež mu patrně matka pokradmu podstrkovala. Nastala zoufalá situace, když mu matka zemřela na jaře r. 1864. Tehdy spatřil baron Schack, majitel dnes proslulé sbírky, v Krasoumné jednotě krajinu Maréesovou, o níž mu říkalo několik dobrých příznivců malířových, že jest znamenitá. Byla to tak zvaná *Náplavka*, jež visí nyní v Schackově galerii, zajisté nejdokonalejší obraz Maréesův z oné doby. Nejen že se dal pohnouti ke koupi, nýbrž zalíbil se mu také mladý malíř, jehož rozumné a ušlechtilé smýšlení dovedl lépe oceniti než jeho obrazy. Marées dal mu na jevo, že mu právě na ničem víc nezáleží, než aby se dostal z Mnichova, kde už nebylo, čemu by se mohl naučiti. Jeho snem bylo všechno poznati, co vytvořili staří mistři, nejdříve Italii. Schack svolil. Chtěl nashromážditi ve své galerii nejlepší díla velkých evropských galerií v kopiích. Lenbach počal už o rok dříve s realisováním tohoto dalekosáhlého projektu a měl radost, že bude míti pomocníka. Marées byl by sice raději v Italii prohlížel, aniž by musil kopírovati, ale přijal nabídnutí tím raději, když Schack jemu ponechal volbu obrazů a dával mu naději, postarati se o to, co by po případě vytvořil v samostatných pracích, až by Marées několika kopiemi byl projevil dobrou vůli. Tak přišel Marées na podzim 1864 do Italie.

Tam se udála s ním pozoruhodná změna. Každý z Vás zná pocit první chvíle v cizím městě. Je to cokoliv jiného jenom ne radost, zvláště je-li člověk mlád, zvláště není-li město v naprosto žádném vztahu

H. v. MARÉES. FRESKO V ZOOLOGICKÉ STANICI NEAPOLSKÉ.



k předešlému okolí cestujícího, leží-li na př. v cizozemsku. Jen povahy, v nichž jest podobnost s povahou obchodních cestujících, jsou hned všude jako doma. Můžeme přicházeti z málo rajských krajin, v nichž jsme domovem, první dojem, ať má nové okolí sebe víc půvabů, jest neklid, pocit nepohodlí. A tento pocit je tím větší, čím bohatší jest vnitřní život člověka a čím důkladněji si zvykl zpracovávati dojmy. Připadáme si nejisti množstvím nového, nevíme ještě, kam s tím, jsme v pochybnostech, kde máme nejrozumněji začíti, jak lze udělati pořádek ve všech mnohonásobných zjevech, jež má pohltiti zkušenost. Nastává nám nejen požitek, nýbrž i práce. Požitek nastoupí teprve, až jest práce vykonána, až když byla uspokojena hrubá zvědavost a nové více nebo méně poznáno, až když vidíme, jak jsme nejen rozrušeni, nejen zároveň tělesně v pohybu, nýbrž obohacováni. Tuto cizotu, Vám všem jistě známou, tuto neurčitou nepohodlnost musíte míti zmnohonásobenou na mysli, abyste si představili stav umělce silně osobitě vyvinutého, který přijde poprvé ze severu do Italie, aby tam pracoval. Neboť pro něho znamená tato změna místa nejen největší vzdálení, které nelze ani přibližně označiti vzdáleností mezi dvěma díly světa, nýbrž obrat v celém životě. Práce, již jsem svrchu naznačil a kterou shrne prostý, vědychtivý turista často jen v proběhnutí Baedekera, stává se zde bojem na život a na smrt. Přemnoho umělců vyhne se tomuto rozhodnému kroku. Max Liebermann, který každého roku podniká velké cesty, nebyl ještě v Italii a sotva asi někdy tam pojede, poněvadž neočekává nic od tohoto dojmu pro své umění. Jiní se vzdalují z lenosti, velmi mnozí ze slabosti, již bychom mohli nazvati téměř zbabělostí. Nemají důvěry k starým, obávají se, že jejich osobitý ráz netkví dost silně, aby vyšel bez pohromy ze styku s tolika mistry slavných období, a až příliš je od toho zrazuje vzpomínka na mnoho krajanů, kteří šli do Italie s plným pytlem talentu a po letech se vraceli prázdni jako vysušená hadice. Marées podstoupil zápas a vítězně jej vybojoval. Dává tím základy pro vědecky umělecké ocenění, jež vyložím na základě jeho historie. Na Vás jest, vážení posluchačové, abyste dle toho určili hodnotu člověka.

Za prvních let v Italii připadal si jako ochromený. Dělal kopie — většinou dle obrazů v galerii Pitti ve Florencii — k úplné spokojenosti svého příznivce. Ale když chtěl Schack míti jeho vlastní práce, selhávala vůle i schopnost. V následujících čtyřech letech v Římě dospěl téměř jen k fragmentům. Nemohl se zbaviti dojmu mocných památek antiky, quattrocenta a cinquecenta. Stín Michelangelův jej tísnil. Byl by si připadal dětinský, směšný, kdyby byl dále maloval v přítomnosti takových svědků jako v Mnichově svoje volné dojmy z přírody. Buď musil vynajíti umění, které by



HANS VON MARÉES.
SVATÝ JIŘÍ. (NÁRODNÍ
GALERIE V BERLÍNĚ.)

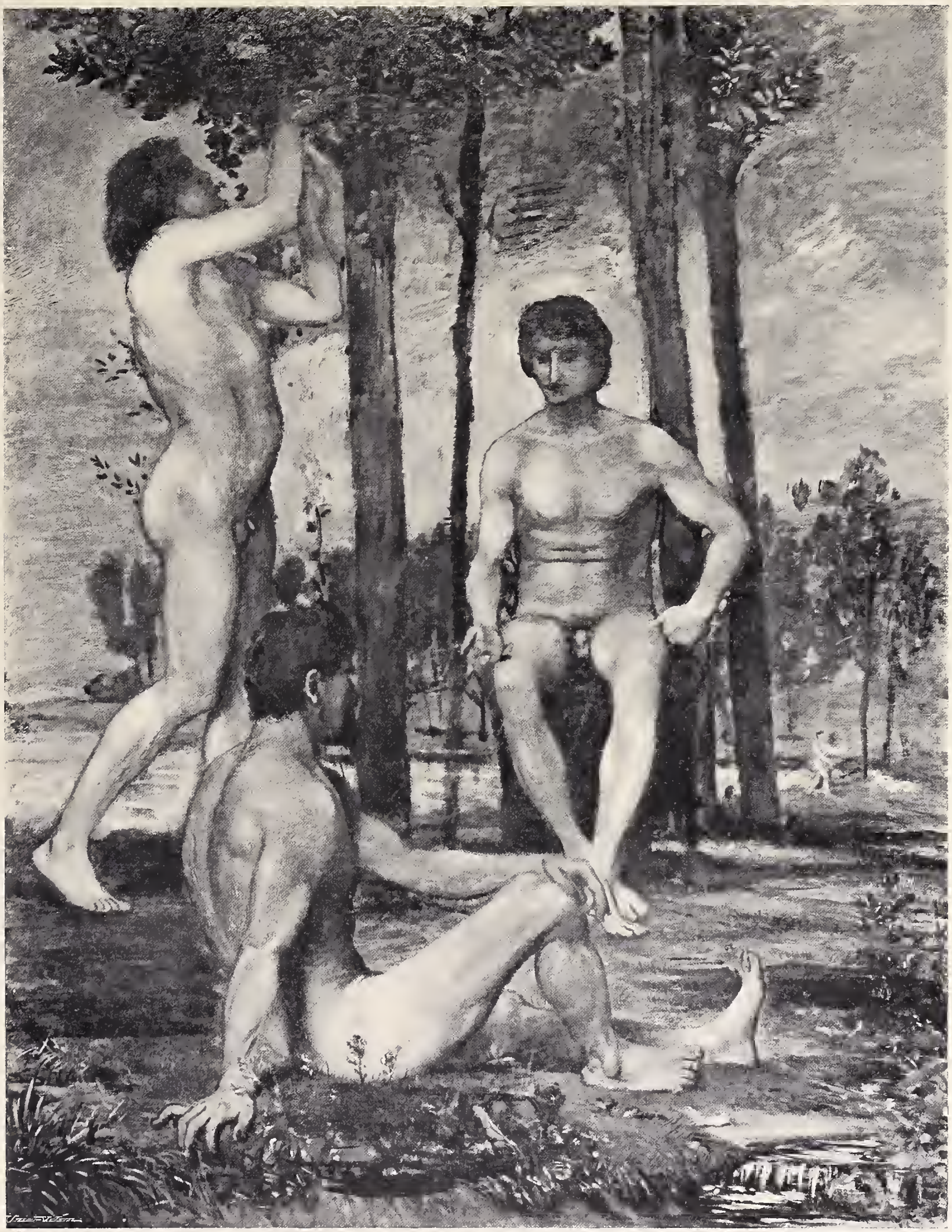
vyjadřovalo všechnu velikost, kterou zde procítil, ve formě důstojné starých a přece naprosto osobité a proto nové, nebo přestati. Rozřešení úlohy mohlo se podařiti jen vnitřním prožitím, zařazením nových dojmů a uvažováním. Pustiti se předčasně do chvatné práce bylo by způsobilo u něho zpronevěření se buď starým nebo sobě samému a on byl příliš intellektuální, aby spoléhal na náhodu. Pokud nebylo mu vše jasno, nesměl počíti žádný obraz. To trvalo příliš dlouho baronu Schackovi, jenž zatím pravidelně zasílal malou rentu. Byl zvyklý lépe ukládati své peníze. Schwind, Böcklin a Feuerbach pracovali pro něho za velmi skromných podmínek a platili mu za nepoměrně významnější umělce, poněvadž tvořili. Kdo mohl za to ručiti, že se Marées vůbec ještě vzchopí k práci. Došlo k příkrým dopisům. Ve své úzkosti Marées sedl a maloval dva obrazy, dvě krajiny, každou s muži, ženami a dětmi, obrazy, které mohly velmi chytrému psychologovi a znalci bezpečně ukazovati na velkou budoucnost, ale ježto nebylo v nich naprosto žádného vhodného motivu a nezamlčovaly přirozeně stop vnitřní nejistoty umělcovy, Schack jim neporozuměl. Ostatně sděloval ještě výslovně Marées ve své poctivosti s baronem, že jest výsledkem nadobro nespokojen a že prosí, aby obrazy nebyly zavěšovány. To se také stalo. Teprve po smrti dostal se jeden z obrazů pod titulem *Římské krajiny* do schleissheimské galerie. Obrazy rozhodly nedorozumění. Nelze to vytýkati Schackovi. Nebyl schopen naprosto žádného úsudku pro svůj velmi špatný zrak, jenž jej nutil, držeti obraz těsně před očima, aby vůbec něco viděl, a byl odvislý vždy od svých rádců. Větším právem měla by se výtka týkati těchto rádců, zejména Lenbacha, jenž tehdy na Schacka nejvíce působil a svého vlivu málo přátelským způsobem zneužil proti Maréesovi.

Nedorozumění hrozilo zničiti existenci umělcovu. Bylo s ním pojednou hůře nežli kdy v Mnichově, a těžká morální sklíčenost, která ho mučila již po všechna neplodná léta, činila situaci ještě povážlivější. V této chvíli vypomohl Konrád Fiedler. Fiedler byl mnohem mladší, filosofický, jemně vzdělaný muž, jenž neviděl v poměru k umění jako Schack uspokojení záliby nebo ješitnosti, nýbrž cíl duchovního života. Již jako student stal se majetníkem velikého jmění, dokončil právě své právnické studie a přišel do Italie, aby našel příhodné ovzduší. To bylo pro něho v blízkosti Maréesově. Stali se přáteli. Jakkoliv Marées málo mluvil o svých plánech, tušil Fiedler, jaké umělecké schopnosti vězí v tomto muži bez obrazů, a nejmladší z tohoto kroužku, sochař Adolf Hildebrand, nadšený ctitel Maréesův, pevné důvěry ve velkou budoucnost, působil dle své možnosti k vzájemnému dorozumění. Nežádán přispěl Fiedler Maréesovi pomocí. Vedle Maréesa jsme povinni tomuto šlechetnému muži za největší zásluhy o realisování Maréesových plánů. Byly takového rázu, že nemohly Maréesovi vynésti ani haléře a musily ztroskotati, jakmile se při nich jednalo o tuto stránku. Fiedler zajistil počínaje r. 1868 život svého přítele. Učinil to v nejštědřejší formě, královštějším způsobem, nežli kdy nějaký kníže se staral o umělce, neboť zřekl se předem každé odplaty a zaujal k Maréesovi takové postavení, že jej nikdy netísnilo břímě nějakého závazku. Fiedlera tak roznítilo duševní povzbuzení, za něž byl vděčen příteli, že se sám pokládal ve skutečnosti za dlužníka. A měl pravdu. Jako Marées svou povinnost tak, jak ji vykonal, pohrdaje veškerou vnější ctižádostí, musil vykonati, poněvadž ji uznával, tak musil Fiedler jednati, poněvadž poznal nezbytnost svého jednání. Splácel svou velikomyslností jen část dluhu, k němuž Marées zavazoval jej a všechny, kdož dovedou viděti.

Prním činem byla cesta podniknutá r. 1869 společně Fiedlerem a Maréesem do Španěl a Francie, která polepšila silně otřesené zdraví Maréesovo a pro jeho umění byla nanejvýš prospěšna. Odchod z Říma vzdálil jej na krátký čas z ovzduší jeho příliš vážně pojímaných problémů a vrátil mu s odvahou k životu vnější klid. Viděl v Madridě Velasqueza, Greca, Goyu, v Paříži poklady Louvru, a neušlo mu, za jaký vývoj musejí býti vděčni novější Francouzové svému Delacroixovi. Typický malířský charakter Španělů a Francouzů vylákal zase jeho téměř zapomenuté barevné sny a tak povstala řada obrazů, jež připadaly jako pokračování mnichovské periody. V nich jest opanován Marées docela nenuceně svým jedinečným improvisačním talentem. Štětec mu sloužil, jako slouží péro chvatnému písaři, který má mnohem více říci, než má k tomu času. Obraz s jezdcem trhajícím pomoranče ukazuje hebkost v malbě jako žádné z jeho



HANS VON MARÉES.
KROTITEL KONÍ. (GALERIE V SCHLEISSHEIMU.)



(GALERIE V CHLEISSHEIMU.)

HANS VON MARÉES.
TŘI JINOŠI POD POMO-
RANČOVÝMI STROMY.

předešlých děl. Dívka v popředí jest v docela čisté, ve chvilce nanesené barvě růžové. Připomíná to v první chvíli francouzské impressionisty. Ale tehdy, v r. 1869 nenamaloval ani Manet ještě tak rozkošné tělo. Tušíme zde a ještě více v následujícím obraze, večerní lesní scéně, čemu se naučil Marées od Velasqueza. Již ve Florencii kopíroval pro Schacka obraz velké příbuznosti s Velasquezem. Za pobytu v Madridě si povšiml ještě lépe spojitosti barevných mass u tohoto velkého Španěla. A přece nepostřehnete nejmenší odvislosti od Velasqueza. V tomto zcela jednoduchém, téměř primitivním zobrazování věcí jest legendární prostota, která byla vzdálena virtuositě velkého Španěla. Při tom spatřujeme již v tomto a dalších obrazech, že Marées pomalu se blíží k svému velkému cíli. Jest něco praitalského, starobenátského, ano něco antického v této měkké malířské idylle. Pro dobré oči již i v Jezdci trhajícím pomoranče. Tušíme cestu, i když rozhodný úspěch se měl podařiti teprve později. Tento obraz a mnoho jiných povstaly v Římě, kam se Marées na podzim 1869 vrátil. R. 1870 byl povolán k vojsku, ale nepřišel do boje, jak si přál, nýbrž musil konati garnisonní službu. Od 1870 do 1873 zůstal v Německu, nejprve s Hildebrandem v Berlíně, pak v Drážďanech, kde mu jeho přítel Koppel, ještě dnes tam žijící básník, vystavil atelier. Tam namaloval Marées větší počet znamenitých obrazů a to jen dle přírody, kdežto jeho komposice povstávaly vždycky jen z hlavy. Měl v Drážďanech příjemnou společnost, byl také často v Crostewitzích, Fiedlerově statku u Lipska; všichni, s nimiž se stýkal, byli uchváceni zrovna kouzelnou mocí jeho osobnosti, že mu každý činil, co mu na očích viděl. Ale touha po Italii překonala radost i pohodlí. Připojila se k tomu příznivá okolnost V Jeně, rodném městě Hildebrandově, poznal mladého zoologa Dohrna. Dohrn sháněl v Německu peníze a vědecké pracovníky, aby zřídil v Neapoli stanici pro studium mořských zvířat, podnik, který se vyvinul zásluhou neúnavné energie svého zakladatele z nepatrných začátků v nádherný ústav, který dnes je ideální studovnou učenců celého světa. Dohrn říkal Maréesovi o svém podniku. Budova, jež měla býti vystavěna těsně u moře, měla míti také velkou síň oddechu s loggií na moře, kde by bylo možno večer po práci se scházeti a hovořiti nebo se baviti hudbou, aby věda nepřicházela o požehnání umění. Hned napadlo Maréesovi, získati také pro výtvarná umění místo v tomto příbytku práce. „Vymaluji tu místnost freskami," navrhl. „A Hildebrand k tomu udělá skulptury." Dohrn s radostí to přijal. Co bylo rychle umluveno, bylo rovněž rychle provedeno. Budova nebyla ještě dokončena, když Marées s Hildebrandem se objevili v létě r. 1873 v Neapoli. V červnu začal, v listopadu byl hotov. Abychom si učinili pojem o rozsahu práce, musíme si představiti sál téměř čtrnáct metrů dlouhý a pět metrů široký, jehož všechny zdi ve výši tří a půl metru od stropu, na zdi proti oknům dokonce pěti metrů, jsou pokryty freskami. Protáhlá místnost byla jak jen možno nepříznivá. K tomu ještě Marées se nikdy nezabýval freskovou technikou. Způsob této techniky minulých časů jest v rozporu se všemi zvyklostmi moderních umělců. Pro umělce dnešní doby jest celým světem obraz, rámem ohraničená plocha, jejíž velikost může se libovolně voliti. Tvoří své obrazy jako příležitostné básně, používaje chvíle inspirace, a je tak nepoměrně méně závislý nežli staří malíři, kteří musili tvořiti pro určité místo a k určitému cíli. Fresková technika vyžaduje, jak víte, okamžitého realisování. Ježto malba musí být nanesena al fresco, t. j. na čerstvou vápenitou omítku zdi, aby se vodové barvy spojily s vápnem a tím se staly trvalými, jest malíř nucen, malovati tu část, jejíž vápenitá podložka jest právě pro něho připravena, a tak spěchati, aby vápno bylo vlhké až do ukončení té části. K tomu ještě barvy na vlhké ploše vypadají jinak nežli za sucha a možno používati jen zcela určitých barev. Všechny tyto zvláštnosti techniky činí téměř nemožnou improvisaci, oddání se chvilkovému dojmu, na něž spoléhá dnešní malíř, pracující u stojanu. Umělec musí míti svůj obraz takřka naprosto hotový, aby nemusil počítati s nějakým nedopatřením. Malba stává se tudíž spíše reprodukcí obrazu předem ve formě kartonů načrtnutého, spíše vyzdobením plochy než samostatným výtvorem, a jest v nebezpečí, zdaří-li se jí i toto vyzdobení, přijíti o všechny půvaby, na něž nás zvykli velcí malíři, pracující u podstavců, jako Benátčané, jako Velasquez a především Rembrandt. To jest vada všech moderních fresek, jež se omezují na dekorativnost a v tom přirozeně jsou předstiženy starými malíři fresek, kteří byli mnohem lépe pro



H. v. MARÉES.
HESPERIDKY.
(GALERIE V SCHLEISSHEIMU.)

dekorativnost odchováni spojitostí svého umění s architekturou. Týká se to jak freskových pokusů německých Nazarenů a Cornelia, tak Francouzů, od žáků Ingresových až k Puvisu de Chavannes, jakkoliv těchto poněkud menší měrou, poněvadž pracovali s větší kulturou. Ani oni, ani Němci, ani Angličané nemohou setřásti závislost na starých mistrech. A ať se nazývají předchůdcové u Němců Raffael, nebo u Angličanů Botticelli, u Puvise de Chavannes Giotto, vždy stojí staří mistři v moderních dekoracích v popředí, a co k tomu přičinili napodobitelé, nepřispívá ke zlepšení nedostižných vzorů.

Marées jest jediný, který se dal jinou cestou. V neapolských freskách nenajde ani nejopatrnější slídivé oko žádného starého mistra, nýbrž jen Maréesa. Ani v motivu, ani v provedení neopíral se o jiné, nýbrž tvořil samostatně, a upomíná-li něco na staré mistry, jest to výsledná dokonalost, klid těchto tichých obrazů, jejich plnost, jejich krása, to jest vlastnosti, které nejsou výsadou ani starého, ani nového umění, nýbrž projevují se všude tam, kde bohem nadaný umělec řeší svou úlohu. Motivy většiny fresek vybral ze skupiny zájmů, jimž slouží zoologická stanice: jsou to rybáři, kteří jdou do práce, nesouce síť, veslaři, kteří jedou domů s člunem. Tento motiv vyplňuje hlavní stěnu. Na jiné stěně zvěčnil Dohrna s jeho soudruhy a přáteli v rozhovoru při víně na břehu moře, kde se scházívali večer po koupeli. A čtvrtou stěnu zdobí dvě krásné idylly, které odvádějí mysl v širší citové světy, aniž jsou v rozporu s ostatními obrazy. Rybáři a ostatní lidé nejsou stylisováni dle nějakého starého schematu, nýbrž mají typické rysy pověstných osmahlých chlapů, kteří se povalují na pobřeží neapolském a sorrentském, jež zná každý z Vás, kdož jste byli kdy v jižní Italii. Jsouce nazí, nejsou méně dobře trefeni. A přece nás neruší žádný realismus, žádné úzkostlivé detailování nahodilostí a přece působí svou velikostí jako zjednodušené postavy Michelangelovy. Stěna s obrazem Dohrna a jeho přátel zdá se mi při veškeré jednoduchosti motivu nejkrásnějším oddílem a byla poslední částí práce. Zde už nezůstalo naprosto nic z primitivního charakteru freskové techniky. Postavy jsou podobizny, jež si nelze ani živější mysliti na plátně. Zajisté konal Marées k tomu jako ke všem ostatním stěnám zevrubné studie na plátně. Přes to těžko pochopíme, jak trefil tak bezpečně figury. Žena s ústřicemi v rohu jest namalována s odvážností Franse Halsa.

A toto mistrovské dílo, jež překonává všechny nástěnné dekorace, které vznikly od slavných dob freskové malby, jest dnes téměř neznámo a ve vědeckých dílech o malířství se mluví o všemožných ubohostech a manýrovitých freskových mazanicích, jenom ne o výzdobě knihovny v Neapoli. Cestovní knížky nezapomenou s upozorněním vyjmenovati antiky třetího řádu v neapolském museu, jež vzbudí v laikovi jen falešné představy o antice, ale zamlčují neb aspoň zamlčovaly až do nedávna existenci tohoto výtvoru. Ale jest ještě pozoruhodnější, že sám Marées, sotva že práci dokončil, mluvil o ní jako o překonaném stanovisku. Vzpíral se téměř vésti tam známé a v rozhovorech se zmiňoval o této práci zrovna tak málo, jako o kterékoliv předešlé. Takový byl. Cíl měl pro něho platnost jen tak dlouho, dokud ho nedosáhl. Dospěl-li k němu, viděl další a to, čeho dosáhl, jevilo mu jen nedostatky, jež bylo v budoucnosti překonati. Tak to dělal v Mnichově, když se mu podařila Náplavka a podobné obrazy, krajiny v Německu nevídané síly. Tak učinil zase, když mu zkušenosti na cestě po Španělsku a Francii objevily portrétní umění, jež stálo vysoko nad takovým Lenbachem, a legendární umění plné nových půvabů. Tak udělal i nyní zase. Jiný, a nemusil by to býti bůhví jaký člověk bez ctižádosti, byl by zůstal na úrovni fresek, šťastný, že posléze našel bezpečný přístav; a byl by řešil všechny následující úlohy podobným způsobem. Tak si lidé dělají genre a jméno. Neboť svět, který jest vždycky tupý a slepý jako stará bába, musí totéž co možno nejčastěji dostati po lopatě, až věří v pravdivost a nazývá svéráznými lidi, kteří jeden způsob vykořisťují do nekonečna. Tím se však liší umělec od řemeslníka a genius od stáda lidí, že je čistý a bohatý. Dává totiž jen jednou, tak jako slunce oplodňuje svými paprsky za své denní pouti jen jednou totéž místo.

Proto nevidíme Maréesa zastavovati se na této význačné stanici jeho života, nýbrž rozbíhati se k novému cíli. Několik let pobyl s Hildebrandem v rozkošném klášteře San Francesco u Florencie, jejž si oba zřídili v idyllickou pracovnu. Je to zase období soustřeďování jako první léta v Italii, jen že nezůstává tak dlouho bez zevněj-



(GALERIE V SCHLEISSHEIMU.)

H. v. MARÉES.
NÁMLUVY.

ších projevů. Již r. 1874 množí se příznaky vývoje. Četné obrázky s nahými figurami rozšiřují chudý rytmus neapolských fresek. Přibližuje se v mnohém směru pompejským obrazům antickým, aspoň druhem motivů. Ale sestavení těl neřídí se schematem antických dekorací a těla sama připadají masitější, pohyblivější, lidštější. Jejich křehká půvabnost, jíž dosvědčovalo na berlínské stoleté výstavě několik příkladů z majetku Hildebrandova, není v rozporu s prostorností, nýbrž naopak právě zdůrazňuje prostor, dojem širé hloubky. Mezitím vzniká obraz zcela jiného směru, svatý Jiří, zářivých barev. V malém formátě dostavuje se silný, monumentální dojem. Způsob je typický pro nové záměry. Naprosto si nevšímá dramatického momentu události, jenž byl po tisíc let tak často již zužitkován. Marées nevěřil v historii s drakem, věřil v ni tím méně, když sám sebe zpodobil jako drakobijce, a dobře věděl o sobě, že sice zabil všelijaké ve svém nitru řádící draky, ale nikdy mythického odpůrce světcova. Proto jest episoda pro něho docela jen formou, ceremonielem, který mu dává příležitost dekorativně zužitkovati pohyb s kopím, a podstatný jest jen výraz důstojnosti, který motiv zobecňuje.

Tento svatý Jiří jest předchůdce tří velkých jezdeckých obrazů ze schleissheimské galerie, svatého Jiří, svatého Martina a svatého Huberta, které vznikly o několik let později, asi kol r. 1879, a označují začátek nejskvělejší periody mistrovy. Trochu násilná stilisace malého svatého Jiří, která jest ovšem docela obestřena lehkým kolórováním, úplně mizí v novém pojetí pod širokým malířským zpracováním. Předešlý obraz působí jako skvělá drobnůstka. Pozdější jest nejen silnější nádherou barev, nýbrž získává ještě nové bohatství z hrdého a při tom zcela přirozeného pohybu jezdcova. Oba druhé jezdecké obrazy, které byly myšleny rovněž jako sv. Jiří jako části trojkřídlového obrazu, mohou se zdáti znateli umělce ještě silnější.

Nechci však Vaši pozornost příliš napínati a spokojím se proto s nejnutnějšími pevnými body vývoje. Tu třeba se zmíniti o dvou obrazech z trochu dřívější doby. Pocházejí oba bezpochyby z r. 1877 a visí ve Schleissheimě. Jeden jest *Krotitel koní,* druhý jsou tak zvaní *Tři jinoši pod pomorančovými stromy.* V Krotiteli dosáhl Marées dle mého mínění nejdokonalejší malířské interpretace antiky a to nikoliv pompejského uměleckého řemesla, nýbrž nejušlechtilejších zjevů antické plastiky, jíž ctíme v takovém Fidiovi. Máme opravdu illusi, že vidíme vraceti se něco z harmonické bohatosti oněch vznešených postav. Aby se vyhnul záměně s tím, jak působí plastika, přivedl Marées opět k platnosti malebnost tím, že nanesl na silně modelovaná těla čárkově provedené reflexy. V Třech jinoších jde o krok dále. Forma jest ještě jednodušší, vzájemný vztah oněch tří mužů ještě rozhodněji zdůrazněn kombinací postavení. Stojí před námi jako postavy jiného světa. Ani potuchy o nervových rozčileních naší doby. Ani potuchy o horečném vzrušení našich materielních chtíčů. A při tom se vyhýbá Marées v obraze zcela animální kráse, jež dodává půvabu mnoha dílům antickým. Typ postav zvěčňuje v ráji nám dávno ztraceném vážnost a důstojnost našich duchovních aspirací. Ve velkých trojkřídlých obrazech, jejichž konečné řešení bylo dokončeno v osmdesátých letech, dosáhl Marées nejvyššího bodu. Jsou celkem čtyři trojice. První trilogie jsou ony jezdecké obrazy, o nichž jsem se zmínil, pak přijde *Soud Paridův,* jenž byl nedávno ve Florencii opět objeven a co nejdříve bude umístěn v berlínské Národní galerii, pak *Hesperidky* a posléze *Námluvy.* Mimo Soud Paridův jsou vesměs ve Schleissheimu.

Je těžko mluviti o těchto veledílech jako o všech posledních výsledných dílech velkých lidí. Jen málokteří mohou vyhověti tomu, čeho požadují od diváka. I mezi upřímnými ctiteli Maréesovými zastavuje se většina u neapolských fresek, které se jim zdají jeho nejskvělejším výkonem, a na ostatní se dívají jako na poblouzení, každým způsobem jako na napovědění nedosažených záměrů. Je to táž kritika, která prohlašuje Rembrandtovu První anatomii nebo Noční stráž za nejvýznačnější výkony hollandského mistra, poněvadž představují nejkonvencionelnější, abych tak řekl, nejčitelnější a nejpohodlnější formu Rembrandtovu. Táž kritika vynáší proslulou Ležící Venuši Tizianovu v Uffiziích nad pozdní Korunování trním a dává přednost rannému dílu Michelangelovu, stropu v kapli sixtinské, před Posledním soudem. Jen lidé, kteří úplně vnikli v Rembrandta, Tiziana a Michelangela, jdou s nimi až k posledním stanicím jejich života. A ti nedovedou postrádati právě posledního výtvoru. Jinak by se dívali na celého člověka, kdyby musili ho postrádati. Prožijí

všechna díla, zrovna tak i ranná, ba mohou mezi nimi míti svá zamilovaná díla, která jim jsou v jistých dobách bližší. Ale nevytěží podstaty umělcovy vůbec z jediného díla, to činí vždy jen dilettanti. Nejhlubší zkušenosti získáváme, nahlédneme-li v celek takového podivuhodného organismu, v jeho vzrůst, v jeho vývoj. Jako nepřístupné skály stojí před námi vlastní portréty starého Rembrandta, bojíme se úsměvu starcova v grandiosním obraze Carstanjenovy sbírky v Museu císaře Bedřicha. Znamená pohrdání všemi malichernostmi, jež svět před starcem nakupil. Smutně a hrozně vyvstává Korunování trním od Tiziana, téhož Tiziana, který uměl tak smyslně malovati své ženy, plody a vše, co omamuje smysly. A před Michelangelovým Soudem ocitáme se v první chvíli v pokušení, přidržeti si ruce před očima, aby nás nerozdrtil náraz těch ohromných spoust. Jako v mládí ukazují člověku starostliví rodiče jen nejlehčí stránky života, tak že se mu život zdá zábavou, jak toho veselé dětství vyžaduje, aby později poznal z vážnosti života opět trpkost, tak navyká nás umění pomalu na stále silnější, stále hlouběji pronikající nárazy. Jen kdo dovede prožiti život, dovede prožíti umění.

V Hesperidkách sebral Marées vše, čeho do té doby nabyl zkušenostmi a co nejvíce zjednodušil. V těchto obrazech děje se ještě méně než-li v předešlých. Zvědavost chtivá episod odchází od nich s prázdnem. Nositelé fabule jsou zredukováni až do krajnosti. Tito lidé jsou skoro již jen abstrakce lidských forem, ani krásní, ani oškliví, zvláštní svým nedostatkem všeho zvláštního. Život sám o sobě, nejjednodušší formy života, činnost nejprimitivnějšího druhu dostačí jejich účelu. A přece uvádí nás tato nejnepatrnější míra srozumitelných činů v největší napětí, neodpírá-li náš instinkt každému přijetí vůbec už předem; poněvadž nás nutí pochopiti čistotu umění, které zdánlivě poskytuje jen formy a přece rozhodně nepředstavuje jen dekorativní zobrazení, jež nazýváme ornamentem. Neboť kdyby se jen o ně jednalo, nalézali bychom, nepřihlížejíce k žádnému hlubšímu motivu, jakýkoliv vztah k jiným čistě dekorativním formám, nevycítili bychom právě to, čím tyto postavy upoutávají, nepojímali bychom lidi jakožto lidi, krajinu jako krajinu, nýbrž viděli bychom jen kreslené arabesky, které jsou jen schopny naše smysly podrážditi. Co naproti tomu působí v těchto obrazech, jest výraz, řeč. V řeči beze slov, téměř bez posuňků, jenom na výraz odpočívajících údů odkázané liniemi a barevnými soulady, stupňuje se příroda v největší sílu.

V Námluvách jest abstraktnost porušena. Volněji vydechneme, poněvadž nalézáme atom předmětu za záminku výkladu. Je to milostná událost se zamilovaným mužem octnuvším se jako Narcis v pochybnostech a zamyšlení, s něžným párem milenců a slavnostním obřadem zasnoubení. Ale je to ještě více. Sráznost linií, která jest obestřena žhoucími barvami jako sloupy v pozadí, jež oplétají druhové květinami, síla těchto téměř hierarchických gest vyvolává ještě hlubší mystiku, nežli jest mystika takových slavnostních aktů, při nichž jsme diváky, nikoliv účastníky. A to je snad tajemství tohoto umění, že stáváme se účastníky příběhů, který líčí, jakmile jej pochopíme.

Mnohým z Vás, kteří jste nezvykli řeči forem, bude scházeti přesnost v těchto obrazech, a budete-li někdy státi před mými originály, bude Vám dělati obtíže, odlišiti krásu barev od příliš silně nanesené hmoty, ku kterémuž prostředku sáhnouti se viděl Marées nucen v posledních letech z důvodů, jichž výklad by nás zaváděl příliš daleko. Radím zase jen, máte-li překonati tyto rozpory požitku, abyste vyčkali, než pronesete urychlený úsudek, který soudí jenom Vás, nikoliv umělce, jenž dávno unikl Vašemu úsudku. Vyčítali mu špatnou kresbu, poněvadž jeho kresba není taková jako to nebo ono, aniž si uvědomili, že neexistuje ani špatná ani dobrá kresba v absolutním smyslu, že ve chvíli, kdy člověk na př. zkoumá kresbu jen dle přesnosti jejích detailů, musejí býti odsouzeni zrovna tak lidé jako Rembrandt a Michelangelo, že není jeden, nýbrž stotisíc druhů kresby a že jest jen ona dokonalá, která vyhovuje výtvarnému účelu umělcovu. Z poslední doby, kdy se Marées odvážil této zdánlivě nesprávné kresby, jsou kartony, v nichž naprosto není deformací, jež ruší oko jen na detaily dbajícího diváka. Vzpomínám na př. *Vítězství*, které visí ve schleissheimské galerii. Tyto deformace objevují se provázejíce Maréesovy barevné disposice a mohou býti zkoumány jen ve spojení s barvou. Pro toho, kdo dovede přehlédnouti celek, nerozhodují. K výtkám svých omezených kollegů, že obrazy nejsou dokončeny — k výtkám či-



HANS v. MARÉES.
VÍTĚZ. (KARTON.)

(GALERIE V SCHLEISSHEIMU)

něným jen za jeho zády, neboť říci je do očí by se byl hned tak nikdo neodvážil ze strachu před jeho ostrým jazykem — odpovídal Marées hrdě, že obrazy jiných nejsou vůbec začaty, a měl pravdu, neboť neznám žádného z těch kollegů, který by se byl odvážil třeba jen prvního kroku na Maréesově dráze.

Jedná se u každého, kdo chce poznati Maréesa, o to, aby si opatřil a doplnil předpoklady, s nimiž Marées počítá! Ty jsou ve Vás, vážení posluchačové, ve Vašem citovém bohatství, a jsou v umění, ve všech veledílech, jež předcházely tvoření Maréesovo. Zdá se mi nemožno, aby někdo dovedl vyčerpati Maréesa neznaje antiky, Benátčanů a Hollanďanů a především Rembrandta. A to nikoliv tak, jako dnes všechno známe, po způsobu Baedekera, nýbrž jako usilujeme znáti lidi, jež milujeme. Neboť v Maréesovi vězí části ze všech těchto velkých mistrů. Ovšem ne tak zjevně, ne tak materielně, jako jest znáti Rembrandta v portrétu otce, jejž maloval jako mladý muž v prvním nadšení nad Rembrandtem. Marées zrovna tak očistil časem své nadšení pro umění jiných, jako vyprostil svou lásku k přírodě ode všeho nahodilého a vnějšího. Ale kdo zná jeho dílo a Rembrandta, v posledních dílech, která zdánlivě jen z vlastní duše vznikají a každým způsobem prozrazují vnější vztahy k antice, setká se opět s Rembrandtem, nikoliv v postavách, nýbrž v ovzduší, jež postavy obklopuje.

Jest domněnka, že možno vytušiti rembrandtovskou atmosféru i v *Ganymedovi.* Určitě nemyslil Marées na Rembrandta, nemyslil tehdy již na žádného jiného umělce, ačli vůbec kdy vědomě některého měl na mysli. Ale duch velkého Hollanďana byl nerozlučně spojen s jeho vyšším životem jako duch antiky, který v tomto obraze docela mizí ze zevnějšku, aby tím mocněji působil niterně. Marées vzal příběh z antiky. Vzpomeneme stěží na krásného jinocha, jejž Zeus dal svým orlem odnésti na Olymp, poněvadž se domníval, že jest ho škoda pro zemi. Jest něco nepochopitelně přirozeného a tudíž přesvědčivého v pohybu orlově, v držení ke straně uhnuté a vzpínající se hlavy, v obrovských křídlech, v pohybu vznášejícího se hocha. Ale Marées bere příběh rovněž tak z přírody. Ukazuje jenom nejnutnější. Všichni zobrazovatelé tohoto často malovaného příběhu učinili jej tím neuvěřitelným, že jej líčili příliš realisticky, i Rembrandt ve svém známém obraze drážďanské galerie, který ovšem pochází z doby, kdy Rembrandtovi ještě nebyly k disposici všechny jeho prostředky. Orel jest téměř úplně detailován a rovněž plačící hoch, a jakkoliv jednotlivosti jsou objektivně správné, jest pochybné působení celku; již poměr lidského těla k tělu zvířete jest pravdě nepodobný. Marées činí poměr tím možný, že celek tak komponuje do rámce, že zvíře i člověk jsou v poměru a sice přes to, že člověk zde není dítětem jako u Rembrandta, nýbrž dle antiky jinochem. Orel není zrovna nadpřirozeně veliký, ale tím zejména působí tak veliký dojem, poněvadž křídla není mu viděti v celém jejich rozsahu, nýbrž jsou zakryta oválem rámu. Pracuje se zde barevnými massami. Teprve ponenáhlu povstává z obrovské černé massy orel a ze světlé jinoch. Tato čerň a tato světlá hněď odrážejí se od proudu modré a zelené massy krajiny. Tento rytmus barev dotkne se diváka, dříve než pozná motiv, a poutá jej pak i potom a vede jej od motivu k volným představám.

Tento Ganymed vznikl několik neděl před Maréesovou smrtí a byl jeho nejlepším obrazem. Marées zemřel v Římě r. 1887, nemaje ani padesát let věku, následkem karbunklu a bídných lékařů. Jsou lidé, kteří se domnívají, že zemřel v pravý čas, a dokonce se žvaní o sebevraždě, poněvadž nedošel cíle, poněvadž byl také posléze i sám s sebou nespokojen. Vidím právě v tom důkaz jeho životní zdatnosti. Ganymed, jejž možno označiti jako jeho nejlepší obraz, ukazuje, že stoupal až do poslední chvíle. Byl by chtěl jej ještě zlepšiti; se všemi obrazy, jež byly dokončeny a zůstaly v atelieru, se znovu opět zabýval a opravoval je a mnohdy opravu jen tak naznačil, že laikovi se zdál obraz znetvořený, jako bývá znetvořena již popsaná stránka rychlou korrekturou autorovou. Nebyla dříve lepší, byla dokonce méně správná, ale vypadala čistěji. Vyčítali mu jeho velikost, že nebyl zamilován do svých obrazů, že netvořil pro milovníka svých obrazů, nýbrž pro vlastní dokonalost, že si byl věrný.

Ex fide vivo jest heslo jeho starého rodu. Z věrnosti žiji. Žádný rytíř z Maretzu, kteří se bili jako vasalové velkých knížat, žádný z obchodníků de Marées,

kteří byli v Amsterodamě ve velké vážnosti, žádný ze zbožných Maréesů, kteří nosili v osmnáctém století kněžský oděv, neplnili lépe heslo nežli tento potomek. Byli věrni svému knížeti, svému slovu, svému bohu. Hans von Marées byl věrný sobě samému. O tom, vážení posluchači, můžeme se poučiti z dějin umění, které se zdají mnohému z Vás přítěží nebo suchou vědou, a je to důležitější nežli otázka, po čem poznáme krásný obraz. Obraz je prostředek, účelem je duše. Ovšem jest nutno, abychom mohli následovati umělce na jeho cestě, pochopiti jeho obraz. Musíme viděti, abychom dovedli se dívati. Kdyby každý tušil mysterium, jež v pohyb uvádí životní dílo umělcovo, jak rád by zužitkoval své volné chvíle. Všichni velcí umělci jako Marées, jako Delacroix, jako Corot, jako Rembrandt a Rubens, jako Velasquez skrývají mysterie. Jsou vzácní. Kdyby se lidé omezovali v první řadě na tyto vzácné umělce, kdyby, obírajíce se uměním, pomíjeli lidi druhého a desátého řádu, jak snadno by dovedli poznávati těchto několik tak upřímně, že by se každému dostávalo ideálního zisku, který staví umění nad každou jinou činnost člověka. Jen při tomto kvantitativním omezení požitku z umění, stávají se zjevnými Maréesovy cíle, a to jest nutno, abychom ocenili, čeho on dosáhl. Kdybychom nevěděli, oč se jedná při pokusech s řiditelnými balony, nenadchl by nás fakt, že dnes některý z nich urazí ve vzduchu za důležitými okolnostmi 50 kilometrů, aniž rychleji nebo bezpečněji doletěl. Avšak cíl obsahuje mnohem více než těchto 50 kilometrů. Je to nás všechny naplňující myšlenka, která zaměstnávala již naše otce, dědy a bude zaměstnávati ještě naše děti. Snažení velkých umělců podobá se takovým jízdám ve vzduchu na nových dopravních prostředcích. Rozdíl jest, že dráhy vítězných lidí v říši umění posety jsou hvězdami a že věčně září. Toto vyznamenání jest průkopníkům vzduchoplavby odepřeno. Přeje-li jim štěstí, zbohatnou a stanou se slavnějšími nežli nějaký Marées. Až jednou bude zajištěna doprava ve vzduchu, budou zřizovati pomníky odvážným inteligentním lidem, kteří při tom pomáhali, pokud bude pak ještě k tomu na zemi místo. Ale nikdo z těch tisíců vzduchových pasažerů, kteří potom budou denně sem tam plouti, nevěnuje při jízdě vzpomínku lidem, jimž jsou díkem zavázáni za tento komfort. S umělci je to naopak. Nepamatuji se, že bych byl viděl v zoologické zahradě pomník Rembrandtův, a lidé měli naprosto pravdu, že toho opomenuli. Umělci nepotřebují takových mnemotechnických výpomocí. Jejich díla jsou v pravém slova smyslu jejich pomníky, myslíme na ně stále, jakmile se díváme na jejich obrazy, ba toto dívání se není nic jiného než vzpomínání na tvůrce, poněvadž dále žije ve svých dílech.

Jako všichni velcí mistři stupňoval Marées svou uměleckou existenci od začátku až do konce. Kdo je schopen sledovati toto neustálé stoupání, pocítí, že sám je do výše povznášen, jako onen Ganymed, jenž je unášen orlem do oblak a kterého Marées maloval umíraje.



HANS v. MARÉES. GANYMED. — (GAL. V SCHLEISSHEIMU.)

GEORGE MOORE:

VZPOMÍNKY NA IMPRESSIONISTY.

(POKRAČOVÁNÍ.)

Bude nutno jednou odpověděti na otázku, není-li sbírání všemožných nástrojů, židlí, pohrabáčů, lahviček a stavby nákladných budov, kam je nahromaďujeme spolu s vycpanými ptáky a eskymáckými čluny a vším možným haraburdím australských ostrovanů, zbytečným plýtváním státního jmění. Každý věk má svou zpozdilost; dvacáté století vyznačuje se touhou vzdělávati. Neříkám: touhou vzdělávati se, — té lze velice málo pozorovati. Není zcela nic neobvyklého v tom, setkáme-li se s lidmi, kteří přiznávají, že nemají vzdělání, ani v tom, setkáme-li se s lidmi, kteří přiznávají, že nejsou s to, aby se vzdělávali, ale nesetkáme se nikdy s někým, kdo by přiznával, že nedovede někoho jiného vychovávati. Odtud oblíbenost museí. Ale člověk je pln záminek a vytáček. Rád by někoho vychovával, ale obává se učiniti něco, co by mohlo rušiti přítomnost. Hle, velká bázeň všedního muže: porušiti sebe méně přítomnost. Proto plní musea mrtvými předměty, které nikdy nemohou dáti vzniknouti jedinému přání, touze, či představě, a získává si takto čest, že spolupůsobí ke vzdělávání národa, aniž by ve skutečnosti čím přispíval.

Možná, že křivdím všednímu boháči. Možná, že příčina proč jeho dary museím sestávají po většině ze starých, mrtvých předmětů, které duch života opustil, ze starých mincí, starých pergamenů, starých obrazů, — možná, že příčina toho leží v jeho neschopnosti získati cenné moderní obrazy. Uznávám: potíže jsou nemalé a pokusy, které byly podniknuty o založení sbírek moderních obrazů, nesetkaly se se zdarem. Mám zde na mysli Tate-Galerii. Čeho potřebujeme, je vzorná sbírka, znamenitost. Potřeboval by jí Londýn, potřebovalo by jí každé město v Anglii. V National-Gallery jedině krásné jsou staré obrazy a tyto nemohou poučiti o umění moderního malířství, neboť v posledních sto letech změnil se celý technický postup v malbě.

Nastal obrat tak hluboko sahající, že my moderní již vidíme i cítíme jinak než staří. To bude každému jasno, kdo zajde si jednou do Louvru vyzkoumati, jak malovali staří mistři. Shledá, že všechny obrazy před devatenáctým stoletím byly nejdříve malovány černě a bíle a pak teprve lasovány. „Lasováním“ rozumíme nanášení průsvitných barev bez přimíšení běloby Nechť sebe více se líší mistři italští, španělští, hollandští a francouzští: tak malovali všichni, černě a bíle, a potom teprve nanášeli přirozené barvy. Růže malované v Hollandsku v sedmnáctém století byly nejprve černé a bílé a pak „lasovány“ karmínovým lakem. Ano, až k Boucherovi, až ke konci osmnáctého století nenalézáme ani stopy toho, co my moderní nazýváme malbou.

A nechť to zní sebe podivněji: Greuze byl vynálezcem moderní malby. Pochybuje-li kdo, že moderní duch závisí na umělecké technice, nechť namaluje krajinu černě a bíle a nanese potom teprve barvy, jak to činili staří, a shledá, že namaloval ne-li archaistický obraz, tedy přece obraz lehce archaistického rázu. Staří malíři viděli přírodu ve velkých rozměrech, snad následkem své methody; my zajímáme

se o detail a snažíme se vystihnouti každý prchavý effekt deště či slunce.

Chceme především světlo a polostín nás nudí; nevynecháme ani kamene v popředí, ačkoliv jeho hodnota je stejná s hodnotou kusu zdi v prostředí. Čili, aby každému bylo jasno, co míním: naše obrazy nejsou již arabeskami. První, co pozorujeme u Claude Moneta, jest, že unikl arabesce Turnerově a Constableově. Proto není bezdůvodnějšího tvrzení, nežli že umění impressionistů vzniklo v Anglii. Pozorovali jste, že jsem přičítal moderního ducha moderní technice; jiní jsou snad nakloněni náhledu, že moderní duch vynalezl moderní techniku. Nu, bude vždy těžko rozhodnouti, co zde bylo dříve: vejce či kuřátko. Nicméně tolik jest jisto: vymoženost skutečného malířství musela vésti k impressionismu, k „Novým Athénám".

A zase skřípou skleněné dvéře na písku. Vstupuje Degas, muž kulatých zad v šedivě kropenatém obleku. Nemá nic zvlášť francouzského, vyjímaje velkou kravatu. Malé oči, slova ostrá, ironická, cynická. Manet a Degas jsou vůdci impressionistického hnutí, ale jejich přátelství se ztroskotalo následkem nevyhnutelného soupeřství.

„Degas maloval Semiramis, když jsem já maloval moderní Paříž," říká Manet.

„Manet je bez sebe, že nesvede hrůzné obrazy à la Carolus Duran a že není slaven a dekorován. Je umělcem ne z náklonnosti, nýbrž z nutnosti, je to galejník připoutaný k veslu," říká Degas.

I způsob jejich práce je naprosto různý. Manet maluje celý obraz dle přírody a spoléhá ve svůj instinkt, který jej bezpečně vede srázným labyrintem volby jeho látek. Instinkt ho nikdy neopouští, má v oku schopnost vidění, kterou nazývá přírodou, a maluje neuvědoměle, jako tráví svoje jídla; myslí a tvrdí prudce, že umělec nemá hledati synthesy, nýbrž prostě malovati, co vidí. Tuto úžasnou identitu přírody a uměleckého vidění nenalézáme u Degase, který komponuje i portrety dle kreseb a skizz.

Dle mého názoru byl Degas typičtější pro svou dobu než Manet. Pozorujeme-li některý Degasův obraz, říkáme: „Ano, tak jsme myslili v sedmdesátých a osmdesátých letech." Manet snažil se stejně opravdově po modernitě jako Degas, ale jeho genius uchránil jej idejí, které náležely jeho době. Manet byl jenom malíř a bylo mu lhostejno, maloval-li náboženský sujet — anděly u hrobu — neb regattu v Argenteuilu. Manet byl síla pudová, Degas rozumová, a jeho originalita odpovídá receptu Edgara Poe, jehož pojímání originality je obsaženo ve výroku: „Nechci dělati jistou věc, protože ji dělal již jiný přede mnou."

Tak nadešel den, kdy Degas se vzdal své Semiramidy ve prospěch baletky. Semiramis již bývala malována, ballerina v růžovém trikotu, neforemných střevících a nadmutých sukénkách, s obličejem nepřirozeným jako kakadu dosud ne. A Degas uvedl do umění i akrobata a žehlířku. Jeho portret Maneta na pohovce, jak naslouchá Madame Manet hrající na klavír, je z nejintellektuelnějších obrazů, které kdy uzřel svět; jeho intellektualita upomíná na Leonarda da Vinci, neboť jako Degas maloval i Leonardo da Vinci více rozumově než instinktivně.

Když jsem byl před několika měsíci v Louvru, napadlo mi srovnávati Leonarda s Degasem. Měl jsem tam jakousi zvláštní záležitost, a když jsem se byl unavil přílišným prohlížením a mluvením, zaměřil jsem na zotavenou do Salle Carré, obcházel jsem tam a — čekal na dojem. Před dlouhou dobou byla mi Mona Lisa důležitou událostí, ale tentokráte mi učaroval Rembrandtův portrait jeho ženy. Neuchvátil mne, jako mne uchvacuje Manet. Dojem byl hlubší a silnější; připadal jsem si jako nemocný při magnetické léčbě, v objetí mocného kouzla. Dojem, který tento obraz působí, je skoro fysický. Přepadne člověka jako hudba, jako náhlé zavanutí vůně. Přistoupíte-li blíže, mění se oči v hnědé stíny; vzdalujete-li se, začínají vyprávět svou historii: historii ženské duše. Zdá se, že zná svou slabost, své pohlaví i tíhu svého osudu; jest ženou Rembrandtovou, služkou, družkou, strážkyní. Ústa jsou pouhý malý stín, ale jaká to něžnost plná touhy na nich leží! Barva obličeje je bílá, lehce zbarvená asfaltem, a žlutí tváří prosvítá mdlá mořenová červeň. Je oblečena v kožíšek, ale kožešina nedala Rembrandtovi mnoho práce, netoužil po realistickém výraze. Je to kožešina — to stačí. V uších visí šedé perly, na prsou tkví spona a dole na obraze vyčnívá z rámu jedna ruka. Tato ruka, podobně jako brada připomíná starou báj, že Bůh vzal trochu hlíny a stvořil z ní člověka. Tato brada, rámě a ruka



JAN ŠTURSA
EKSTASE.

jsou utvořeny bez okázalé obratnosti, jako tvoří příroda. Obraz vypadá, jako by byl na plátno nadechnut. Neřekl-li velký jeden básník, že Bůh vdechl svůj dech v Adama?

Vedle něho zdají se všechny ostatní obrazy suchými a bezvýznamnými. V literatuře proslulá Mona Lisa, která visí o několik metrů dále, připadá mi dělaná, srovnávám-li ji s tímto portretem. Její úsměv, tak často tajemným nazývaný, ten váhavý úsměv, který mi učaroval v mém mládí, zdá se mi nyní již jen grimassou a bledé vrchy tak málo tajemnými jako globus či mapa na malou vzdálenost.

Mona Lisa jest jakási hádanka, akrostichon, ballada, rondell, villanel, t. j. ballada s opakovaným závěrečným rýmem, sestina — ano, to jest to pravé: sestina. Mona Lisa, která v motivu je spíše literární než malířská, vábila mnoho básníky. Musíme jí prominouti mnohé prostřední verše pro jedno nesrovnatelné místo prósy. Došla věčného života, nalezla svou nesmrtelnost v Paterově próse.

„Mona Lisa" a „Taneční hodina" Degasova jsou intellektuelní obrazy, byly malovány více mozkem než temperamentem; a co jest intellekt vedle talentu, jako byl Manetův! Rozumové potěšení, které děkujeme tak podivuhodně kritickému, badavému, žíravému duchu jako Degas, vybledne; ale radost, kterou nám připravuje malířský talent Manetův, potrvá věčně. Potěšení z některého starého Degase, na příklad ze Semiramidy, je trvalejší než z tanečnic vyskakujících v ostrém světle rampy.

K „Semiramidě" pojí se anekdota: Degas maloval Semiramidu v čele zástupu žen, obdivujících se zdem Babylonu; v pozadí byly visuté zahrady. Ale jednoho dne seškrábal polovinu obrazu. Vysvětloval to prý takto: Semiramis nekráčela by obklopena ženami, nýbrž v průvodu mužů.

Jeho nejlepší obrazy povstaly dříve, než začal přemýšlet, pokud se zajímal pouze o přírodu. Tehdy dovedl vypráměti historii toho či onoho charakteru na lidské tváři lépe než kdokoli od časů Holbeinových.

Za slavných dnů „Nových Athén" kolovaly Degasovy vtipné výroky celou společností. Tak řekl jednoho dne Whistlerovi: „Whistlere, kdybyste nebyl geniem, byl byste nejsměšnějším člověkem v Paříži." Leonardo razil cesty; Degas dělal vtipy. Rozpomínám se na jeho odpověď, když jsem mu jednoho dne důvěrně sdělil, že si nepříliš vážím Daumiera: „Kdybyste ukázal Rafaelovi Daumiera, divil by se, smekl by klobouk; ale kdybyste mu ukázal Cabanela, řekl by s po zdechem: „Tím jsem já vinen!" Je nemožno říci to vtipněji a s větším pochopením. Ale ptám se znovu: co znamená takový rozum, porovnáme-li jej se skvostně malovaným bílým ramenem Mlle Gonzalés, anebo s jejími šaty, tak průhlednými, tak krásnými, krásnějšími než hedvábí i slonovina, kde každý akcent sedí na pravém místě?

Manet řekl mi jednou: „Zkoušel jsem psát, ale nedovedl jsem to." Myslil jsem, že je to jakási omluva, ale byla to jen hrdost, která mluvila z jeho slov. „Kdo tak maluje jako já, tomu nemůže ani ve snu napadnout dělat co jiného." To byla jeho skrytá myšlenka. A kdyby Manet byl býval živ sto let, byl by až do konce maloval. Ale Degasovi, který byl pouze rozumový člověk, znechutilo se malování; aby se rozptýlil, zabýval se modellováním a sbíráním obrazů. Jeho sbírka je nejzajímavější v Paříži, neboť representuje vkus jednotlivce. Měl v úctě zejména Delacroixe, Ingresa a Maneta. Hlavně Ingresa. Své doby znal každého, kdo měl některé dílo Ingresovo. Vypravuje se, že domovníci zpravovali jej o zdravotním stavu majitelů určitých obrazů; jakmile pak Degas zvěděl o nějakém zánětu slepého střeva, který po případě mohl skončiti smrtelně, neb o nějakém silném chřipkovitém záchvatu, rozepial okamžitě svá supí křídla a vydal se na lup. Jednoho dne potkal jsem jej v Rue de Maubege. „Mám ho," vyrazil, a byl nejvýše překvapen, když jsem se tázal: co? Velcí egoisté vždycky mlčky předpokládají, že celý svět myslí na to, čím oni se v duchu zabývají. „Nu, Jupitera, to se samo sebou rozumí, že Jupitera." A vzal mne s sebou, musel jsem se jít podívat na obraz; ne zrovna nejlepší Ingres — dobrý, ach ano, ale poněkud nudný, — Jupiter s hustým obočím a hromovým klínem v ruce. Vedle visela Manetova hruška, namalovaná na malém plátně, 16×20 cm.; znal jsem tuto kropenatou hrušku, visela dříve v Manetově atelieru, — šest palců plátna přibitého na stěnu.

„Přiznám se, že je mi tato hruška milejší než celý Jupiter," řekl jsem Degasovi.

„Pověsil jsem ji tam zúmyslně," odpověděl Degas, „protože hruška, je-li takto malována, přikryje každého pámbíčka."



JAN ŠTURSA
KOUPÁNÍ VLASŮ.



JAN ŠTURSA
KOUPANÍ VLASŮ.

Sargenta, který dodává svým obrazům povrchního umělého života, Sargenta, s jeho elegantními toilletami a veselými salonními kráskami, nazýval Degas „chef de rayon de la peinture". Chef určitého oddělení, t. j. mladý muž za krámským pultem, který hovoří: „Milostivá, fialová barva sluší Vaší slečně dceři znamenitě. — Milostivá potřebuje nejméně deset metrů. — Kdyby se milostivá ráčila obtěžovat nahoru, vzal bych milostivé slečně míru."

„Každý může míti talent v pětadvaceti letech," řekl mi jednou Degas. „Běží o to, mít ho v padesáti."

My všichni obdivovali jsme se Bastien Lepageově „Sklizni bramborů," až Degas řekl: „Bouguereau nového směru." Tu pochopil každý, že nadání Bastien Lepageovo není originelní, nýbrž jaksi „z druhé ruky".

Když Roll, taktéž soudobý malíř, vystavil svůj obrovský obraz „Práce" s padesáti figurami, řekl Degas: „Množství se nepředstavuje padesáti postavami, nýbrž pěti."

Než co znamená všechen tento intellekt vedle pevného bílého ramene, beze stínu?

Monet a Sisley, oba krajináři, přicházeli jen jednou za čas do „Nových Athén". Vracívali se náhle ze svého venkovského pobytu a přinášeli pak dvacet až třicet obrazů s sebou, vesměs bezvadně dokonalá, mistrovská díla Technika jest u obou stejná; co do slohu lze stěží rozeznati jejich obrazy, bylo by však přece těžko si je splésti. Monet je více zevní, u Sisleye shledáváme více snivosti, jeho malba je lidštější. Byť nestál Sisley vždy na stejně vysokém stupni dokonalosti jako Monet, jest v jeho obrazech přece jistá něha, po které se marně ohlížíme u kteréhokoliv jiného malíře.



JAN ŠTURSA. — PRIMAVERA.

Vzpomínám na dvě zimní krajiny Sisleyovy, obě stejně krásné, ale jedna tane mi určitěji na mysli než druhá, ne proto, že byla krásnější, nýbrž proto, že nikdo nevzpomíná stejnou měrou dvou věcí. Scenerie zvolena u obou tak náhodně, jak jen možno. Ta, kterou vidím jasně před svým duševním zrakem, představovala pouze holou zeď jakési chalupy, zamrzlý rybník a několik topolů na jeho druhém břehu, — toť celý obraz, mimo patřičných stínů. Jemnost, se kterou jsou viděny tyto stromy stojící proti zimnímu nebi a jejich jasně fialové, průhledné stíny, vlekoucí se po zamrzlé půdě až ku břehu rybníka, lze srovnati pouze s jemností zvukových kombinací šumění lesa v „Siegfriedu." Toto přirovnání je snad nejasné a slabé: nenalézám dnes lepšího. Druhý obraz nevidím již tak zřetelně před sebou, ale tehdy — to vím dosud — nevěděl jsem sám, který z obou se mi více líbí.

A nyní doznávám, aniž bych chtěl jakkoliv snižovati umění Constableovo a Turnerovo, veden pouze úmyslem, vyjadřovati jedině své osobní dojmy: mezi Sisleyem a Constablem váhati, toť jako by někdo chtěl váhati mezi francouzským vínem a anglickým pivem. Obojí jest dobré, ale jemnost těchto fialových stínů vlekoucích se po umrzlé půdě ozývá se v paměti jako vzpomínka na skvostnou láhev Sauterne. Ale přiznáním, že dávám přednost Sisleyovi před všemi anglickými krajináři, nesnižuji britské



JAN ŠTURSA
PORTRÉT PÍ. K N.

umění. Sisley byl Angličan, byť bylo jeho umění sebe francouzštější; a kdo rád vztahuje všechny osobní vlastnosti na vliv raçy, může, je-li mu libo, vztahovati skvostnou Sisleyovu snivost, kterou se jeho obrazy liší od Monetových, na anglickou krev.

Originalitou obou těchto malířů a celé impressionistické skupiny nemůžeme se nikdy dosti dlouho a často obírati. Zcela neočekávaně povstalo ve Francii pojednou umění, ode všech se lišící; a žádná země, ani Francie, nebyla připravena na tak překvapující novoty, jakými byly Monetovy a Sisleyovy obrazy. Monet zejména zaplatil draze své geniální nadání; div nezemřel hlady. Kdysi dostával za obrazy po stu francích, velmi často ani tolik ne, a tu nemíval co jíst. Začal tím, že napodobil Maneta, a Manet skončil tím, že napodobil zase jeho. Byli důvěrnými přáteli. Manet maloval Moneta a Mme Monet v jejich zahradě a Monet opět Maneta s Mme Manet, v téže zahradě. Vyměnili si tyto obrazy, ale po jakési roztržce si je zase vrátili. Portrét Maneta a jeho ženy jsem nikdy neviděl, ale jeho obraz Moneta a Mme Monet nalézá se v gallerii velice bohatého obchodníka, jakéhosi pana Pelle-

rina, nejkrásnější to sbírce Manetových a Cézanneových obrazů na světě.

Se Cézannem jsem se v „Nových Athénách“ nikdy nesetkal. Byl příliš neotesaný, přílišný divoch a objevoval se jen zřídka v Paříži. Slýchali jsme o něm příležitostně; bylo jej vídati často v nejbližším okolí Paříže, ve vysokých botách. Poněvadž nikdo nejevil ani nejmenšího zájmu pro jeho obrazy, nechával je povalovat se v širém poli. Když potom později stoupala poptávka po jeho obrazech, pátrali po nich jeho syn a dcera ve venkovských domcích a číhávali, když maloval, schováni někde v křoví, aby po jeho odchodu sesbírali skizzy, které tam pohodil. Nebylo by správné, říci, že neměl talentu; ale zatím co Manet a Monet šli neustále za svým cílem: malovati, nebyl, myslím, Cézanneovi jeho cíl nikdy jasný. Jeho oeuvre lze nazvati anarchií v malířství, uměním v deliriu. Nemůžeme upříti této podivné bytosti jistou hrubou individualitu; ale nechť byla sebe hrubší: na jeho obrazech je život, jinak by nikoho nezajímaly. Zastavuji se na okamžik a kladu si otázku: co mi je milejší, zda Milletův konventionelní sedlák se strojeným úsměvem neb Cézanneovo ztřeštěné žitné pole se zástupem násilnických ženců-šílenců. Zajisté dal bych přednost Cézanneovi.

Ale k čemu prodlévati déle u Cézannea, když byla dosud sotva učiněna zmínka o největším z celé této skupiny, — Renoirovi.

Mezi impressionisty nalézala se též jedna Angličanka, či vlastně Američanka, Mary Cassatová. Nepřicházela sice do „Nových Athén“, ale bydlela na vnějším boulevardu; k jejímu atelieru bylo lze dojití za minutu z Place Pigalle a my vídali jsme ji denně. Její umění pocházelo od Degase, jako umění paní Morisotové od Maneta. Madame Morisot — či Berthe Morisotová byla švekruší Manetovou a vzpomínám si, jak mi jednou řekl: „Beze mne nebyla by moje švakrová existovala; nosila moje umění na svém vějíři.“ Berthe Morisotová je mrtva a její obrazy jsou velmi drahé — obchodníci obrazy nerozdávají darů; ale Mary Cassatova žije dosud a jest bohatou paní. Po několikaleté nepřítomnosti setkal jsem se s ní zase u Durand Ruela; druhého dne u snídaně hovořili jsme o všech, které jsme znávali, a na konec pravila ona: „O jednom jsme ještě nemluvili, snad o největším z nich.“ „Míníte Renoira?“ tázal jsem se. A ona mi vyčítala, že jsem býval od jakživa poněkud lhostejným k Renoirovu umění. Nemyslím, že by to byla pravda, a je-li, pak jen do jistého stupně. Neznám nic, čeho bych si více přál, — a takové přání může sloužiti za měřítko našeho obdivu, — jako míti jediný akt od Renoira. Renoir maloval celá ženská těla v jasném světle. Toto světlo neoblévá však pouze povrch, nýbrž je zjevně i pod ním. Některé jeho dětské portréty jsou nejkrásnější, jaké znám — jsou bílé a svěží jako květiny a proto se tak liší od zakrnělých, sladce se usmívajících opiček, které nám chtěl vnutiti Sir Joshua Reynolds co typ štíhlých, krásných anglických dětí.

Renoir začal jako malíř porculánu. Viděl jsem od něho vásy s malovanými květy a obrazy květinové, malované, jako by byly provedeny malířem porculánu. Teprve v šedesátých letech začal malovati portrety. Myslím, že to bylo koncem let šedesátých, kdy maloval slavný obraz „Dámu s ptačí klecí,“ – podivuhodný obraz, ale zcela jiný než Renoirovy akty, za které bych dal život.

Není-li to zvláštní, že umění tak podivuhodně osobní jako Renoirovo se postupně vyvíjelo? Manet byl Manetem, jakmile opustil Couturův atelier — ano ještě dříve, než tam šel. Degas byl vždycky Degasem; ale po pozdějším Renoirovi nebylo ještě ani v portretu dámy s ptačí klecí stopy. Jeho krásné akty nebyly by nikdy bývaly namalovány, kdyby nebyl přišel do kavárny „Nouvelles Athènes“. Ale obdivuji se opravdu tak velice oněm aktům, jak říkám? Je Renoir vůbec — rovnocenný s Manetem? Můj ty milý bože, — ne! A v pravdě, mám Renoirovo umění od jakživa na dně svého srdce v podezření z jisté vulgárnosti. Je-li tomu tak, tím pozoruhodnější jest, že ten, na kterého všichni působili svými vlivy, na konec sám na všechny působil. Manetovy poslední obrazy podléhaly jistě Renoirovu vlivu; poslední léta Manetova byla vyplněna myšlenkami na Renoira.

Renoira bylo vždy možno nalézti v kavárně „Nouvelles Athénes“. Pamatuji se dosud velmi dobře, s jakou nenávistí odsuzoval devatenácté století — století, ve kterém, jak říkal, nikdo nedovede udělat domácí nářadí neb krásné hodiny, které by nebyly kopií nějakých starých. Tou dobou začal Durand Ruel kupovati jeho obrazy. Poněvadž se nyní nalézal v lepších

poměrech, chtěl si dle novinářské fráse dopřáti „zaslouženého“ oddechu (při čemž nevíte, rozhodl-li zisk či zásluha). Nějaký čas byl na vahách, měl-li by si opatřit vína a doutníky a pořádati orgie, či najmouti byt a zamilovat se. Tak smí se vybouřiti malíř, který má úspěch, a bylo by bývalo dobře pro Renoira, kdyby nebyl býval tak ctnostným. Místo toho všeho jel do Benátek studovat Tintoretta. Po svém návratu do Paříže vstoupil do kteréhos atelieru, aby se zdokonalil v kresbě, a ve dvou letech zničil na vždy krásné umění namáhavě získávané po dvacet let.

Naposledy viděl jsem jej na Butte Montmartre, v polozbořené čtvrti plné rozprýskaných façad, sloupů a opuštěných zahrad. Bydlel v malém domku u plotu jedné takové zahrady a zajímal se mnohem více o svůj rheumatismus než o malířství. Mluvil jsem s ním o Anquetinovi, který míní, že je nezbytně nutno vrátiti se k malbě našich předků, k lasování, neboť celé století prý bylo na omylu; ale Renoir jevil málo účasti. Řekl pouze: „... chacun a sa marotte“. Ale proč měl by také tento starý pán jeviti zájem pro Anquetinovu novou esthetiku? Renoir řekl, co měl říci, promluvil své slovo a po tom je nejlepší mlčení.



VINCENT VAN GOGH.
KRAJINA.

Z KORRESPONDENCE VINCENTA VAN GOGH.

(POKRAČOVÁNÍ.)

V Louvru mne pokaždé znovu přivádí v zoufalství, že se musím dívat, jak ti oslové ze správy nechávají zkazit své Rembrandty a ještě tolik jiných obrazů. — Tak žlutý, nepříjemný tón některých Rembrandtů jest následkem vyblednutí, pro vlhkost nebo z jiných příčin (topení, prach atd.), což bych ti mohl dokázati na pěti prstech. A proto jest stejně těžko říci, jakou barvu má Rembrandt, jako blíže určiti šeď Velasquezovu. V nedostatku lepšího výrazu bylo by snad lze říci Rembrandtovo zlato, tím si také pomáhávají, ale jest to velmi neurčité.

Když jsem přišel do Francie, pochopil jsem snad lépe než mnohý Francouz Delacroix a Zolu, k nimž chovám neomezený obdiv. Protože jsem měl dosti úplný názor o Rembrandtovi, shledal jsem, že Delacroix působí barvami a Rembrandt valeury, ale že jsou rovnocenni. Zola a Balzac, kteří jsou také malíři celé své doby, připravují těm, kdož je milují, vzácné umělecké požitky právě tím, že podávají celek doby, kterou líčí. Maluje-li Delacroix místo jedné epochy lidstvo a život vůbec, náleží právě tak jako oni k rodině universálních geniů.

Mám rád slova, kterými zakončil nemýlím-li se Théophile Silvestre svůj pochvalný hymnus: „Tak zemřel skoro s úsměvem Eugène Delacroix, malíř velkého jména, který nosil v hlavě slunce a v srdci bouři, který přecházel od bojovníků ke světcům, od svatých k milujícím, od prostředí k tygrům a od tygrů ke květinám.“

I Daumier jest velký genius. Také Millet jest malířem celé generace a jejího milieu. Možná, že jsou tito velcí geniové přepjatí a že musí býti přepjatý i ten, kdo k nim chová víru a neomezený obdiv. Je-li tomu tak, jest mi moje převrácenost milejší než chladný rozum druhých.

Studovati Rembrandta — to jest snad nejpřímější cesta. Ale dříve slovo o Frans Halsovi: Ten nemaloval nikdy Spasitele, Zvěstování pastýřům, Ukřižování nebo Z mrtvých vstání, nikdy nemaloval nahá, rozkošnická nebo krutá těla žen.

Vždycky, vždycky, vždycky maloval jen podobizny a nic jiného: podobizny vojáků, shromáždění důstojníků, podobizny úředníků, kteří se sešli na poradu, obrazy matron s růžovou nebo žlutavou barvou pleti, v bílých čepcích, v černých vlněných nebo atlasových šatech, any probírají účty některého sirotčince nebo špitálu.

Maloval podnapilého hodovníka, starou prodavačku ryb jako veselou čarodějnici; krásnou cikánku, novorozeňata v peřince i elegantního kavalíra, bonvivanta, s rozdvojeným knírem, ve vysokých botách s ostruhami. Maloval sebe a svou ženu co mladé milence v zahradě na trávníku po svatební noci. Maloval pobudy a smějící se kluky z ulice, šumaře i tlustou kuchařku.

Nedovedl nic jiného, ale všechno to je rovnocenné Dantovu Ráji, mistrovským dílům Michelangela i Rafaela, ba i Řekům; jest to stejně krásné jako Zola, jen zdravější a veselejší, ale stejně pravdivé. Neboť jeho doba byla zdravější a méně smutná. A co jest Rembrandt? Právě totéž: portretista! Nejprve jest nutno míti tento jasný, zdravý a přehledný pojem o těchto obou holandských mistrech, kteří

si jsou zcela rovni, než lze vniknouti hlouběji v podstatu věci.

Představíme-li si tedy takto celou tu proslavenou republiku, jak nám ji předvádějí před oči ve velkých liniích pouze tito dva plodní portretisté, zbude nám dost volného místa pro krajiny, interieury, zvířecí obrazy a předměty filosofické. Ale zapřisahám tě, sleduj bedlivě moje závěry, které se ti snažím vysvětliti co možná jednoduše. — Naplň každý kout svého mozku tím mistrem Frans Halsem, který namaloval podobizny celé významné, živé a nesmrtelné republiky. Naplň rovněž každý kout svého mozku oním neméně velikým mistrem holandské republiky, Rembrandtem van Ryn, mužem velkého stylu, stejně naturalistickým a zdravým jako Hals, — a nyní uvidíš, jak z tohoto pramene — Rembrandta — povstali nejen přímí a skuteční žáci Van der Meer de Delft, Fabricius, Nicolas Maes, Pieter de Hooch, Bol, nýbrž i umělci, kteří jsou pod jeho vlivem, Potter, Ruysdael, Ostade. Citoval jsem ti Fabricia, od něhož známe pouze dva obrazy. Při tom nejmenuji celou spoustu dobrých malířů a především žádné nepravé diamanty. A právě tyto nepravé drahokamy jsou francouzskému laikovi nejznámější. Mluvil jsem srozumitelně? Chci ukázat velké, jednoduché rozluštění: malování lidstva — nebo raději celé republiky pomocí portretů. Později teprve bude nám činiti s magií, s obrazy Spasitele a s ženskými akty, což jest vesměs neobyčejně zajímavé, ale není to hlavní věcí.

Nemyslím, že by holandská otázka, jak ji v těchto dnech probíráme, byla nezajímavá. Jakmile se jedná o mužnost, původnost nebo naturalismus, jest vždy zajímavo, zeptat se jich na radu. Ale dříve musím promluvit také o Tobě, o tvých dvou zátiších a obou portretech tvé babičky. Podařilo se ti kdy něco lepšího? Byl jsi kdy v některé své práci více svůj, více individualistou? Já nemyslím. Důkladné studium prvního předmětu, který ti padl do rukou, první osoby, kterou jsi potkal, dostačilo ti, abys tvořil vážně. Víš, co jsem na těch třech nebo čtyřech studiích tolik cenil? Cosi nevysvětlitelně úmyslného, cosi velmi chytrého, cíle vědomého, pevného, cosi neklamně bezpečného. Nikdy jsi nebyl Rembrandtovi blíže než tehdy, milý příteli. V Rembrandtově ateliеru, na očích té nevyrovnatelné sfingy, našel si Van der Meer de Delft tu neobyčejně solidní techniku, která nebyla nikdy překonána a kterou dnes tak chtivě hledáme. Vím ovšem, že dnes hledáme barvu a snažíme se o ni, jako oni o temnosvit a valeur; ale co záleží na takových malých rozdílech, když jde o to, abychom se silně vyslovili!

Ty pro tuto chvíli studuješ způsob malby časných Italiánů a Němců, symbolický význam, který jest snad skryt v spiritualisované a mystické malbě Italianů — jen v tom pokračuj . . .

Líbila se mi vždycky jedna anekdota o Giottovi: Byla vypsána konkurrence na jakýsi obraz, který měl představovati Madonnu. Celá spousta návrhů byla zaslána tehdejšímu ředitelství krásných umění. Jeden z nich s podpisem Giottovým byl prostý ovál, forma vejce. Jury, sice velmi napiata, ale přece plna důvěry, odevzdala dotyčnou práci Giottovi. Ať jest to pravda nebo ne, mně se ta historka líbí.

Ale vraťme se k Daumierovi a k portretu tvé babičky. Kdy nám zase dáš studie takové solidnosti? Vybízím tě k tomu důtklivě, ač nikterak nepodceňuji tvoje pokusy o vedení linií a nejsem nijak lhostejným k účinku kontrastujících linií a forem. Celé neštěstí, můj dobrý, starý Bernarde, leží v tom, že Giotto a Cimabue a rovněž Holbein a Van Eyck žili, dovol mi to slovo, v obeliskovém okolí, kde bylo všechno zařízeno jakoby na architektonické podstavce, kde bylo každé individuum kvádrem, všechno se drželo vzájemně a tvořilo monumentální společnost. Jestli socialisté, kteří k tomu mají zatím ještě hodně daleko, dovedou svou budovu nějak logicky postaviti, vejde jejich společnost zase na podobný způsob v život. Ale my žijeme v úplné bezuzdnosti a anarchii; my umělci, kteří milujeme pořádek a symetrii, osamocujeme se a pracujeme do úpadu, abychom aspoň sem tam do jednotlivosti dostali trochu stylu. Puvis to věděl dobře, chytrý a poctivý člověk, a když zapomněl na své elysejské luhy a sestoupil k naší době, namaloval velmi krásnou podobiznu „joviálního starého pána“, který čte v modrém pokoji román ve žluté obálce, vedle něho sklenici vody s akvarelovým štětcem a růže, — a pak elegantní dámu, jak ji líčívali Goncourtové.

Ano, Holanďané malují věci, jak jsou, aniž by mnoho přemýšleli, jako maloval



V. v. GOGH.
KRAJINA.

Courbet svoje nahé krásky, malují portrety, krajiny a zátiší. To dokonce není nejhlubější. Ale děláme-li to my po nich, protože nevíme, co bychom vlastně měli dělat, mělo by se to díti jen proto, abychom svou slabou sílu nepromarňovali v neplodných metafysických hloubáních, kterými se dá chaos stlačit do sklenice na vodu, neboť právě proto jest to chaos, že se nevejde do žádné sklenice našich rozměrů. Můžeme malovat — a to dělali právě tito Holanďané, kteří byli po čertech chytří na systematické lidi, — právě jen atom z toho chaosu: koně, podobiznu, babičku, jablka nebo krajinu.

*

Degasovo malování jest mužné a neosobní právě proto, že se spokojil pro svou osobu býti šosákem, jenž nechce ničeho věděti o požitcích života: vidí lidská zvířata žít a užívat kolem sebe a maluje je dobře, protože nehledí jako Rubens být zároveň světákem a kavalírem . . .

Nedávno jsem tu objevil malý lept od Rembrandta, také jsem jej koupil; studie mužského aktu, realistická a jednoduchá. Stojí opřen o dvéře nebo o sloup v tmavém interieuru; paprslek slunce padá shora na sklopený obličej a plné, rezavé vlasy. Lze při tom mysliti na Degase, tak pravdivě a silně jest to tělo cítěno.

Řekni, prohlédl sis někdy pořádně „Vyvrženého vola“ neboli „Vnitřek řeznického krámu“ v Louvru? Myslím, že ne. Bylo by mi opravdu potěšením, kdybych mohl s tebou stráviti půl dne v galerii starých Holanďanů. Popisovati se to nedá, ale na místě před obrazy mohl bych ti ukázati takovou nádheru a takové zázraky, že proto stojí primitivové v mém obdivu teprve v druhé řadě. Já jsem už tak málo excentrický!

Řecká socha, sedlák od Milleta, holandská podobizna, nahá žena od Courbeta nebo Degase, tato klidná, propracovaná dokonalost působí, že mi vedle nich primitivové nebo Japonci připadají jako písmo vedle malby. Zajímá mne to sice nesmírně, ale uzavřené umělecké dílo, dokonalost přibližuje nám samu nekonečnost a požívání krásy v nás budí sám pocit nekonečnosti . . .

*

Znáš malíře, který se jmenuje Van der Meer? Ten maloval na př. velmi krásnou, vznešenou Holanďanku těhotnou. Barevná škála tohoto zvláštního umělce jest: modrá. citronová žluť, perlová šeď, černá a bílá, Rozumí se, že se i v jeho nečetných obrazech najde celé bohatství palety; ale sestavení citronové žluti, matné modré a světlé šedé jest pro něho stejně charakteristické jako černá, bílá, šedá a růžová pro Velasqueza. Ovšem jsou staří Holanďané po museích a sbírkách příliš roztroušeni, aby bylo lze si o nich utvořiti správný obraz, zvláště znáš-li jen Louvre. A přece psali právě Francouzi, Ch. Blanc, Thoré, Fromentin nejlépe o tomto umění.

Holanďané neměli žádnou obrazotvornost ani fantasii, ale úžasný vkus a neklamný cit pro arrangement; nemalovali světce ani Krista . . . Ovšem Rembrandt! To jest pravda, — ale on jest také jediný a vskutku biblicky myšlené obrazy vyskytují se i v jeho životním díle poměrně zřídka; ovšem maloval jediný motivy z Kristova života atd.; ale ty jeho nepodobají se žádnému jinému náboženskému obrazu; u něho jest to jakési metafysické kouzelnictví.

Následujícím způsobem maloval anděly: Nejprve namaloval svoji vlastní podobiznu, bezzubou a s vlněnou čepicí na hlavě. První obraz dle přírody v zrcadle. A on sní a sní, a jeho ruka maluje znovu jeho podobiznu, ale už z paměti a zoufalý výraz působí otřásavě.

Druhý obraz. A on sní a sní dále, a jak se to stane, nevím, ale právě jako měli Sokrates a Mohamed svého domácího ducha, namaluje Rembrandt za starce, který nese jeho vlastní podobu, anděla se záhadným úsměvem Lionarda . . . Ukazuji ti umělce, který sní a tvoří z fantasie, kdežto jsem právě tvrdil, že jest příznačnou vlastností Holanďanů, že nemají vynalézavosti ani fantasie. Nejsem nelogickým? Nikoliv! Rembrandt nic nevynašel; on znal a cítil zcela jasně tohoto anděla i tohoto podivného světce.

Delacroix maluje ukřižovaného Krista a posadí tam zcela neočekávaně světlý, citronově žlutý ton; tato lesklá barevná nota dodává celému obrazu onoho nepopsatelného, tajemného půvabu, jako osamělá hvězda na temném nebi večerním. Rembrandt pracuje s valeury podobně jako Delacroix s barvami. Ostatně jest však dlouhá cesta od počínání Rembrandta a Delacroix až k celému ostatnímu náboženskému malířství.

*



VINCENT VAN GOGH.
VLASTNÍ PODOBIZNA.



VINCENT v. GOGH.
KRAJINA U ARLESU.

Bible jest Kristus, neboť Starý Zákon celý snaží se k tomuto vrcholu. Pavel a evangelisté bydlí na druhém svahu svatého vrchu. Jaká jest to nepatrná historie! Hrome, tady jest v několika slovech: Zdá se, že jsou jen Židé na světě, ti Židé, kteří najednou prohlašují, že všechno mimo ně jest nečisté. Všichni ostatní jižní národové pod oním sluncem, Egypťané, Indové, Aethiopové, Ninive i Babylon, proč nesepsali oni svoje dějiny se stejnou pečlivostí? Studium toho všeho jest jistě velmi krásné, a moci to vše čísti bylo by stejně cenné jako vůbec neumět číst. Hle Bible, — která nás tak přivádí z míry, která v nás vzbuzuje zoufalost a nejhlubší nevoli, jejíž malichernost a nebezpečná bláhovost nám rve srdce, — obsahuje útěchu jako jádro v tvrdé slupce, trpký morek a to jest Kristus. Kristovu postavu, jak já ji cítím, malovali jen Delacroix a Rembrandt, učení Kristovo maloval jediný Millet. — Všemu ostatnímu v náboženském malířství mohu se jen soucitně usmát, ne se stanoviska náboženského, ale s malířského. Staří Italiáni, Flamové a Němci jsou mi pohany a zajímají mne právě jen tak jako Velasquez a tolik jiných naturalistů.

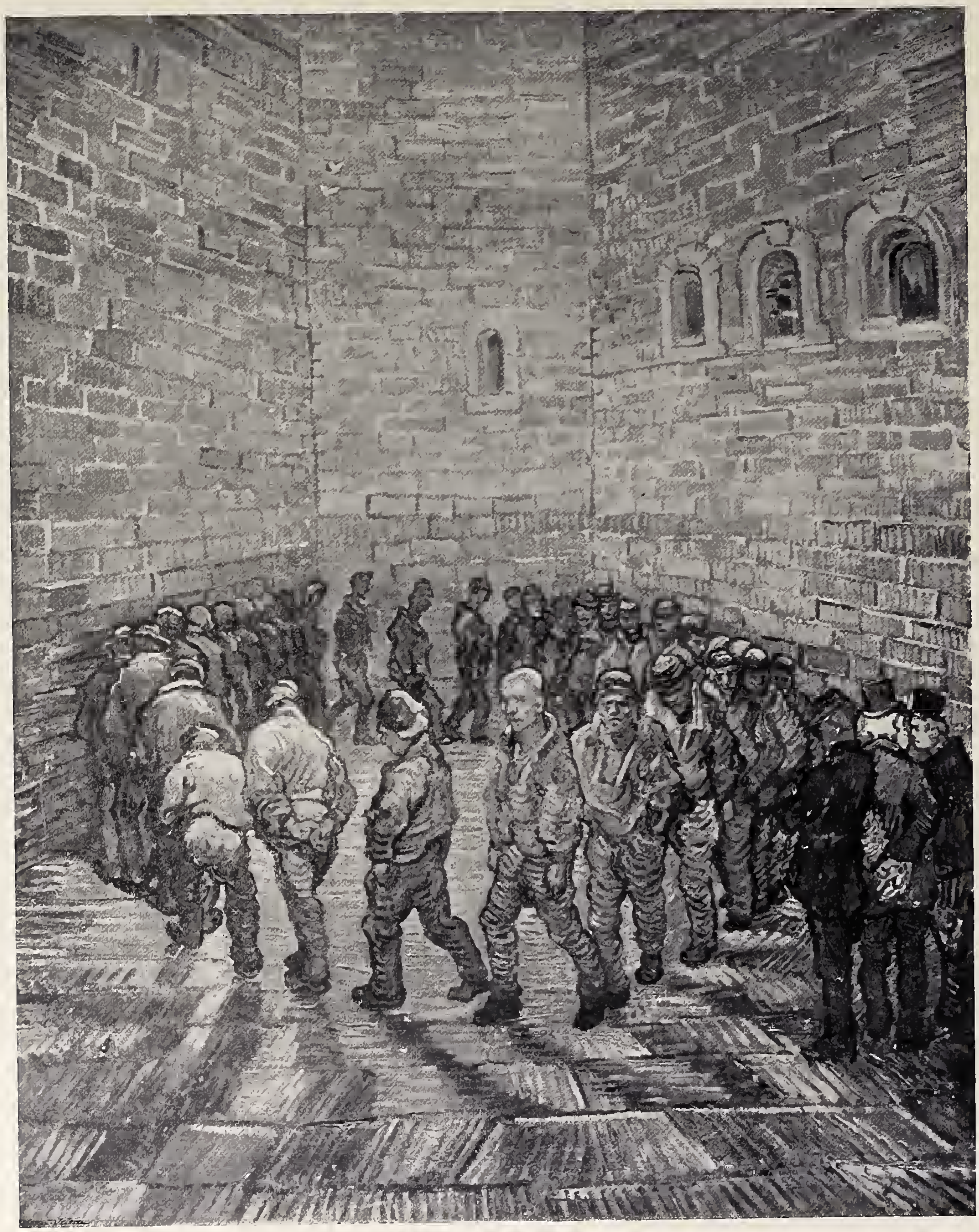
Kristus jediný ze všech filosofů, magů atd. tvrdil jako hlavní dogma věčný život, nekonečnost času, nicotnost smrti, nutnost a důležitost pravdy a oddanosti. Žil rozhodně jako umělec, jako větší umělec než kterýkoli jiný, opovrhuje mramorem, hlínou i paletou, neboť pracoval v živém mase. To znamená: tento neuvěřitelný umělec, který jest pro hrubý nástroj našeho moderního, nervosního a rozháraného mozku nepochopitelným, netvořil sochy ani obrazy ani knihy, — praví to výslovně sám, — nýbrž tvořil skutečné, živé lidi, Nesmrtelné. To jest cosi opravdového, hlavně protože jest to pravda. Tento velký umělec nepsal tedy také žádné knihy. Jistě by se mu křesťanská literatura jako celek hnusila; neboť jak zřídka se v ní vyskytnou literární plody, které by obstály vedle Evangelia Lukášova nebo Epištol Pavlových, které jsou tak prosty ve své tvrdé a bojovné formě. Ale jakkoli málo dbal tento velký umělec Kristus o to, aby psal knihy o svých myšlenkách a dojmech, nepohrdal jistě mluveným slovem, hlavně parabolou. (Jaká síla jest skryta v Rozsévači, ve Žni, ve Fíkovém stromě!) A kdo z nás by se odvážil říci, že neměl pravdu, když předpovídal s pohrdáním pád římských staveb a při tom tvrdil: Nebe i země pominou, ale slova má nepominou!

Tato mluvená slova, která jako grandseigneur nepovažoval ani za nutno napsati, jsou nejvyšším vrcholem, kterého kdy umění dosáhlo; v takové čisté výši nabývá umění tvůrčí síly, nejvznešenější tvůrčí síly.

Takovéto úvahy odvádějí nás daleko, (povznášejí nás dokonce nad samo umění). Dovolují nám, abychom nahlédli v umění tvořiti život a býti již v tomto životě nesmrtelnými, a přece mají také vztahy k malbě. — Ochránce malířství, sv. Lukáš, lékař, malíř a evangelista, jenž má bohužel jen býka za symbol, má v nás vzbuzovati naději. Ale naše pravé, skutečné živobytí jest strašně ubohé, my ubozí, nešťastní malíři vegetujeme pod ohlupujícím jhem řemesla, které jest sotva možno ovládnouti, na této nevděčné planetě, na níž láska k umění činí nemožnou pravou lásku.

Ježto však nic neodporuje domněnce, že na nesčíslných jiných hvězdách a sluncích existují stejné linie, barvy a formy, jest nám dovoleno zachovati si jistou veselost s vyhlídkou na možnost malovati za vyšších podmínek, ve změněné existenci, nějakým úkazem, který by nebyl nepochopitelnějším nebo více překvapujícím než proměna kukly v motýla, kterážto existence malíře-motýla mohla by se odehrávati na jedné z nesčetných hvězd, jež nám snad po smrti budou stejně dostupny jako na mapě černé body, které znamenají pozemská města a vesnice.

Vědění! Vědecká logika zdá se mi nástrojem, který se v budoucnosti ještě netušeně rozvine. Neboť na př. myslilo se o zemi, že jest plochá. To bylo také v pořádku, jest plochá ještě podnes, od Paříže až k Asnières. Ale to nevadí, aby věda nedokázala, že jest země kulatá, což dnes nikoho nenapadne popírati. Nuže, nyní vládne také domnění, že jest život plochý a že vede od narození k smrti. Ale možná, že jest i život kulatý a daleko vyšší v rozsahu i schopnostech nežli sféra, která jest nám jedině známa. Snad nás příští generace poučí o tomto zajímavém problému a pak snad věda dojde k týmž zajímavým závěrům, kterým učil Kristus jakožto druhé polovici života. Ale budiž tomu jakkoli, jest faktum, že jsme malíři, ve skutečném



VINCENT VAN GOGH.
PROCHÁZKA VĚZŇŮ.



V. VAN GOGH.
ARLÈSANKA.



V. v. GOGH.
PODOBIZNA.

životě, a že máme svému tvoření vdechnout vlastní duši, pokud sami dýcháme.

Ach, krásný obraz Eugéna Delacroix, *Kristus v kocábce* na jezeře Genezareth! On spící ve své bleděžluté aureole svítí uprostřed skvrny z dramatické fialové, temné modři a modročervené, skupina zděšených učedníků na strašném smaragdovém moři, které stoupá a stoupá až nahoru k rámu. Jaký geniální nápad!

Udělal bych ti několik skizz, kdybych nebyl pracoval tři nebo čtyři dny bez přetržení podle modelu, — dle Zuava —, a nyní nemohu prostě nikam. Kdežto psaní mne rozptyluje a odpočinu si při něm. Co jsem udělal, je hnusné: kresbu sedícího Zuava, pak olejovou skizzu Zuava před bílou zdí a pak portrét téhož Zuava před zelenými dveřmi a několika oranžovými cihlami ve zdi: všechno tvrdé a ohavné a špatně malováno. Nicméně, ježto jsem při tom překonal některé skutečné obtíže, může to pomoci dále. Postava, kterou maluju, protiví se obyčejně už mým vlastním očím, natož očím jiných lidí; a přece neposiluje nic více nežli studium postavy, dělá-li se to ovšem jinak, než jak nás učili na př. u Benjamina Constanta. Řekni, pamatuješ



VINCENT VAN GOGH.
O ŽNÍCH.

se na Puvisova Jana Křtitele? Ten se mi zdá báječný, právě tak čarodějný kousek jako Delacroix.

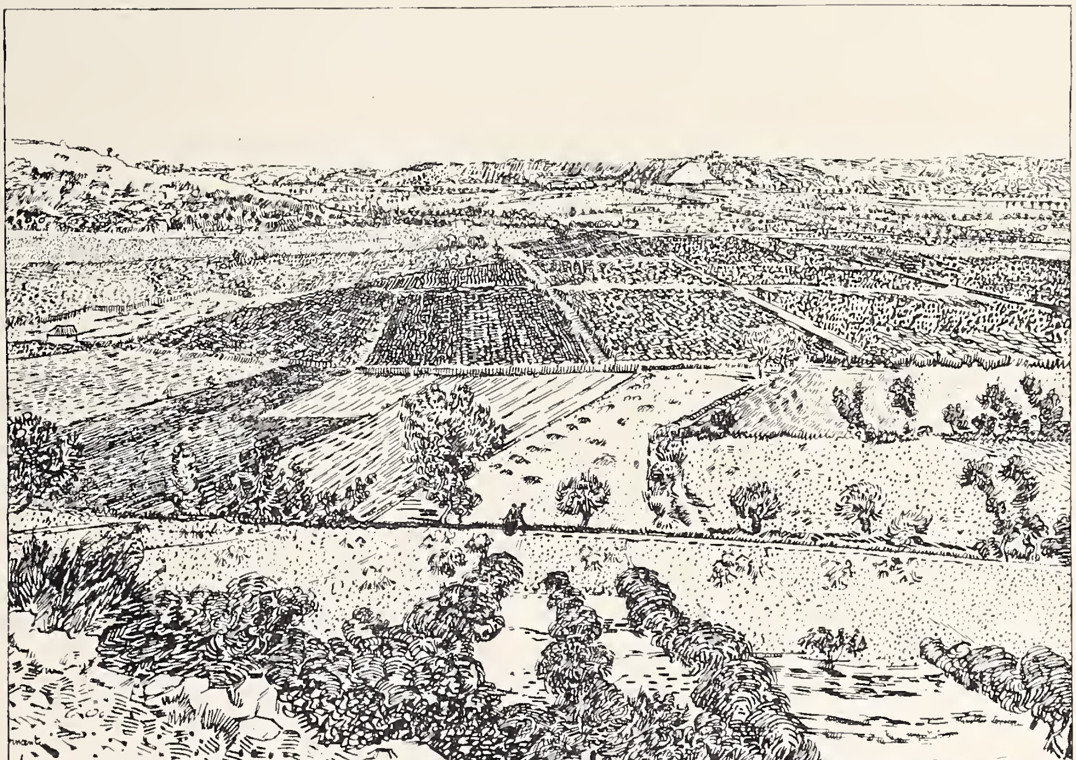
Můj bratr pořádá teď výstavu Claude Moneta, desíti obrazů, které namaloval v Antibes od února do května. Je to prý překrásné.

Četl jsi někdy Lutherův životopis? Jest to nutno, chceš-li rozumět Cranachovi, Holbeinovi, Dürerovi. On, jeho mohutná osobnost jest velkým světlem renaissance.

*

Vyzdobení domu mne celého zajímá a doufám, že dopadne zcela vkusně, ačkoli jest to naprosto jiné než všechno, co ty děláš. Byl bych žádostiv viděti skizzy z Pont-Avenu, musíš mi však poslati některou hotovější studii. Nu, ty již rozhodneš sám nejlíp; já mám tvůj talent tak rád, že si hodlám časem poříditi malou sbírku tvých prací. — Dojímalo mne vždycky, že si japonští umělci často podobně vyměňovali svoje práce. To dokazuje, že se milovali a drželi k sobě, že mezi nimi vládl jistý soulad a že žili v bratrské svornosti a ne v intrikách. Čím více se jim v tom budeme podobati, tím lépe pro nás. Zdá se také, že někteří z těchto japonských umělců vydělávali velice málo peněz a žili jako prostí dělníci. Mám doma reprodukci (z Bingovy publikace) dle jedné japonské kresby: jediné stéblo trávy. Jaký to vzor svědomitosti! Ukáži ti je příležitostně.

Nejkrásnější plány a rozpočty se tak často rozbijí, kdežto pracuje-li se na zdař bůh a užívá-li se náhody, jak ji přináší denní život, vydaří se množství dobrých, nepředvídaných věcí. Jen jeď na nějaký čas do Afriky, Jih tě okouzlí a udělá z tebe velkého umělce. Také Gauguin děkuje Jihu valnou část svého talentu. Já sám ssaju již několik měsíců silnější jižní slunce; výsledek jest, že pro mne hlavně s koloristického stanoviska drží se Delacroix a Monticelli, umělci, kteří bývají neprávem počítáni mezi romantiky, mezi malíře přepjaté fantasie. Pohleď, Jih, který nám Fro-



V. v. GOGH.
ROVINA.

mentin a Gérôme líčili tak suchý, jest už zde zemí, jejíž intimní kouzlo lze podati pouze barvami koloristy.

V mojí skizze „Zahrady“ jest snad cosi jako „Des tapis velus — De fleurs et verdure tissus.“ Na všechny tvoje citáty chtěl jsem ti odpovědít perem, třeba že ne slovy. Také nemám dnes hlavu dosti v pořádku pro diskussi, vězím v práci až po uši. Udělal jsem totiž dvě perokresby, nekonečnou rovinu s ptačí perspektivy, s návrší: vinohrady, sklizená pole obilná, která se ztrácejí v nekonečnost a jako mořská hladina sahají až k obzoru, jenž jest ohraničen pahorky. Nevyhlíží to japonsky a přece jsem až dosud neudělal nic tak vskutku japonského. Malinký dělník, malý vlak, jenž jede obilnými poli, to je všechen život, který tam spatříš. Představ si: když jsem přišel poprvé na ono místo, řekl mi jeden známý malíř: To by bylo ale strašně fádní malování! Neodpověděl jsem nic, ale shledal jsem to tak nádherným, že jsem nenašel ani síly obořiti se na toho idiota. Vracel jsem se tam znovu a znovu, udělal jsem dvě kresby té ploché půdy, kde není nic než nekonečnost, věčnost. A jak tak kreslím, přijde chlap, ne malíř, voják. Ptám se ho: Je ti tuze divné, že se mi tahle krajina zdá stejně krásná jako moře? — Ne, mně není vůbec divno, že ji shledáváš stejně krásnou jako moře — (on znal ostatně moře), neboť mně se zdá ještě mnohem krásnější nežli oceán, protože jest obydlena.

Kdo z nich byl umělečtější, malíř nebo voják? Pro můj vkus rozhodně voják, nemám pravdu?

Chci malovat lidi, lidi a zase lidi, neznám nic nad tuto serii dvounožců, od dítěte v peřince až k Sokratovi, od ženy s černými vlasy a bílou pletí až k ženě se žlutým vlasem a s cihlovým, od slunce opáleným obličejem. Zatím maluji jiné věci.

Ale mám při tom přece jednu postavu, která jest dokonalým pokračováním některých mých holandských obrazů. Ukázal jsem ti je již jednou s jinými obrazy z oné doby, ku př. s Jedlíky bramborů atd., a rád bych, kdybys viděl i tuto. Jsou to stále studie, v nichž hraje barva takovou úlohu, že ti o nich nedá černá a bílá kresba žádný pojem. Měl jsem v úmyslu ti poslat velkou a velmi pečlivou kresbu, ale dopadlo to zcela cize, ač to bylo zcela správné, neboť právě jenom barva může suggerovati žhavý vzduch ve žních za pravého poledne v parných dnech, a chybí-li ona, jest to zkrátka jiný obraz. Gauguin a ty víte, co to znamená, sedlák, a kolik zvířete v něm musí vězet, má-li být pravé raçy.

Pomýšlím na to, vyzdobiti své atelier půltuctem slunečnic; bude to dekorace, kde se budou křiklavé nebo lomené tony žlutě rozstřikovati na pozadí různé modři, od nejjemnější veronské zelené až ke královské modré, zarámovány v tenkých latích, které budou zlatověžlutě natřeny; má to být podobný effekt jako gothická okna chrámová. — Ach my pomatenci, jaké to máme požitky očima, pravda? Ale příroda se mstí na zvířeti v nás a naše tělo jest ubohé a často strašlivá obtíž. Už od časů Giotta, který byl churavý člověk. Ale jaká pastva očím a jaká to veselost, spatřiti bezzubý smích starého lva Rembrandta se šátkem kolem hlavy a s paletou v ruce!

*

KRONIKA

ČESKÁ UNIVERSITA A VYTVARNÉ UMĚNÍ.

Po čtvrt století máme zase svou českou universitu a to znamená, že posledních pětadvacet let z období, v němž prodělával národ svůj obrodný vývoj a snažil se dostati se v tempo osvětového pokroku a v něm se udržeti, nám poskytovalo možnost, využitkovati velikého kulturního zdroje, jakým jest universita, abychom nejen získali vědecky dobrou posici v poměru k jiným, šťastnějším národům, nýbrž také měli vzdělanou intelligenci, jež má právo a schopnost přejímati vedení a rozhodování v životních našich otázkách osvětových. Je zcela přirozeno, že dnes účtujeme a srovnáváme, v jakém poměru jest vykonaná práce k nadějím, s nimiž jsme svou universitu přejímali, a k požadavkům, jaké na ni dnes klademe. Jestliže v prvních dobách jejího trvání běželo, jako všude jinde, jen o výsadnost vědecké práce, vystoupila v posledním desítiletí ze své uzavřenosti, aby v universitních extensích nabývala širšího pole pro své působení a zasahovala i do vrstev občanstva, jimž jsou uzavřeny a nepřístupny síně universitní.

Účtujeme-li dnes, nedocházíme vždy k závěrům radostným. Rakouská vláda neplnila k naší universitě svých povinností, jak jsme zasluhovali a jak pro její bohatší rozvoj i pro pokrok české práce vědecké bylo nezbytno, a my sami nedovedli jsme nikdy pro své kulturní potřeby dost přesvědčivě mluviti, neboť právě ti, v jichž rukou a moci jest, ve vládním jednání hmotně upevniti a zabezpečiti posici našich kulturních ústavů a podniků, nejsou buď vůbec informováni, nebo staví tyto požadavky, nemajíce dosti úcty k duchovnímu životu národa, až někam na předposlední místo, bagatelisujíce to, v čem jest za dnešních poměrů stále ještě větší moc národa, nežli v jeho hmotné síle.

Naše starosti týkají se ovšem jedině fakulty filosofické. Dostalo-li se na ní některým disciplinám velmi utěšeného rozvoje, jak jen za našich poměrů bylo možno, nemůžeme se těšiti v jiných oborech, kde jsme byli opatřeni naprosto nedostatečně, nebo kde ochromoval veškeru plodnou činnost ošklivý neduh, totiž slepá konservativnost a zbabělý odpor proti každé nové myšlence a novému směru.

Jeden z oborů, kterému se dostalo příliš málo pozornosti, jest právě umění výtvarné a my, kteří dnes v upřímné oddannosti k jedné z nejvznešenějších činností člověka, jakou jest jeho výtvarné tvoření, chtěli bychom vzbuditi ve svém národě více lásky a úcty k umění, kteří vždycky šťastni a rádi nastupujeme nové a nové cesty, abychom informovali o umění velkého cizího světa a usilovali o umělecký pokrok a rozvoj u nás doma, bolestně neseme, že musíme počítati s takovou nepřipraveností české intelligence a s takovým nedostatkem uvědomělého zájmu, jež jsou nemožny tam, kde kulturní ušlechtilost jen trochu hlouběji zasáhla širší vrstvy. Naše universita však byla opatřena v oboru výtvarných umění příliš kuse, aby za dobu svého trvání byla mohla nejen vzbuditi hlubší zájem pro ně, nýbrž i vychovati větší počet vědeckých pracovníků, jichž působením, ať už s katheder vysokých škol nebo v galeriích, museích, časopisech, přednáškách a kde jinde, nemusili jsme býti o tolik uměleckých památek ochuzeni a jak v tomto odborném vzdělání tak trpce chudi, tak ve svém vkusu tak málo vybiraví, tak bezradní a tak šosáčtí, jako jsou naši lidé dnes.

Nemůže býti pochybnosti, že universita v tomto směru mohla nabýti vůdčího postavení. Nebylo však nikdy dost úsilovného zájmu pro to, aby na universitě byla systemisována a řádně opatřena stolice historie umění a zřízen příslušný a nutný seminář. Jest pravda, že jedná se o vědu velmi mladou, ale to přece nemůže býti ani vysvětlením ani omluvou, jako jimi nemůže býti příliš domácké vychovávání kandidátů pro akademickou karrieru. Při trochu větší prozíravosti

a při trochu větší účasti na našem životě národním a smyslu pro jeho životní potřeby musila býti i naše universita lépe opatřena, vždyť po náhlém odchodu Tyršově po celých deset let mimo dvě přednášky prof. Hostinského (esthetika umění výtvarného a esthetika a theorie umění starého věku), jež se ob několik semestrů opakovaly, a mimo všeobecné zmínky v esthetice a kritických rozborech uměleckých děl se o výtvarném umění vůbec nepromluvilo, a to znamenalo, že pro generace, jež se té doby vystřídávaly v síních universitních, téměř neexistovalo ono ohromné kulturní bohatství, jež uchovávají památky umění výtvarného. A musíme dodati, že pro nás to byla tím větší ztráta, čím menší jest u nás příležitost, aby zájem byl vzbuzován galeriemi nebo musei. Teprve poslední desítiletí trvání university přineslo nápravu, kdy zahajuje přednášky dr. Chytil a dr. Matějka, jenž zvláště vedle akademicky střízlivého a odměřeného dra Chytila přinášel pro své universitní povolání svěží účast a oddával se mu s milou obětovností, nahrazuje také vycházkami a praktickými cvičeními slohovými nedostatek příslušného semináře. Že dobré stopy zanechávala tato poslední léta v našem kulturním životě, zejména když vzrůstal počet posluchačů na fakultě a když universitě dostávalo se doplnění v lidových přednáškách, můžeme už nyní pozorovati. Ovšem přejeme si proto tím naléhavěji, aby universita byla už jedenkrát řádně opatřena v oboru výtvarných umění, čím utěšenější zájem se v tomto směru dnes u nás projevuje a čím více se dožadují dnešní naše kulturní potřeby lepší organisace prací umělecko-historických.

*

JOSEF HLÁVKA.

Čeští umělci nemají, proč by měnili svůj poměr k Hlávkovi mrtvému, když se s ním netajili za jeho života. Tento muž, jenž nikdy nepochopil významu hesla „noblesse oblige“ v moderním jeho obsahu, nebyl umělci vůbec a tedy ani českému umělci duševně blízek. Volnost duše i těla, vrozená touha po osamostatnění a vzpoura proti školometství, ozývající se v umělci od počátku umění, byly pojmy, jimž Hlávka nerozuměl. Jeho štědrost, jeho velkodušnost činily předpoklady, stanovily podmínky a žádaly morální odplatu, jeho zocelená povaha, nesmírná šetrnost a skromnost v životních potřebách nedovedly s královským rozmachem obdarovávat slibný talent na *pravém místě* a *v pravý čas*. Umělec nemá důvěry k daru, který předpokládá sebezapření v jakémkoli ohledu, a tak čeští mladí umělci nechodili pro dary Hlávkovy rádi. Soukromé objednávky Hlávka řídil ovšem vždy svým vkusem, do kosti konservativním, ale i tam, kde obecné mínění nutilo k respektování nových proudů uměleckých, v Akademii, jeho vůle a přízeň platila generacím starším. Velký cíl, který si Hlávka vytkl a k němuž se upínala energie jeho posledních let, utrpěl nemálo na významu tím, že osoba Hlávkova stála v popředí, že věnování nese pečet všech vlastností osobních svého dárce vtlačenu na dlouhou dobu.

Snad se někomu zdá podivným zjev, že Hlávka — sám produktivní architekt — neporozuměl nikdy duši umělcově? Není to tak podivné. Hlávka nikdy v celé své činnosti architekta nestál na výlučném stanovisku umělce; vždy v něm převládal podnikatel, vždy mu šlo více o materiál než o ideu. Autorská otázka při dosavadním způsobu a zařízení kanceláří stavitelů a architektů jest choulostivá, chef kryje svým jménem práce svých spolupracovníků zcela anonymních. U Hlávky — zcela v duchu doby a dle obvyklosti — byl tento případ též; jeho stavby nejsou pro dějiny české architektury význačným bodem a nejsou ani personelně charakteristické, jak tomu chce F. X. Šalda. Hlávka — podnikatel jen stojí vždy za těmi stavbami, jinak zcela způsobně zapadajícími do současného prostředí a o nic horšími, než evropský průměr tehdejší.

Velikost a na naše poměry nezvyklost daru Hlávkova jest nesporná, čin sám je v základě šlechetný a vytčení účelů, na něž je dar věnován, v zásadě vhodné. Ale — způsob správy tohoto daru a perspektiva, jež se otvírá do budoucnosti z toho, jsou neutěšené. Drobení fondů každoročních na podpory, ceny a premie nepovede nikdy k výsledku a vždy bude míti ráz drobných almužniček. Snad následující generace bude vystihovat situaci bystřeji a podloží literu poslední vůle Hlávkovy jiným duchem: duchem pravého mecenášství, jež sílí a podporuje v pravý čas, vyhledává talenty mezi spoustou všednosti a na nich soustřeďuje svoji štědrost, aby jim připravila příležitost k úplnému rozvití.

*

VÝSTAVY MANESA.

Výstavou Rodinových kreseb a prací Ludvíka z Hofmannů dostoupily výstavy Manesa počtu pětadvaceti. Vystřídaly se v období desíti let, a kdežto první dvě se konaly v starém Topičově salonu, třetí pak u Štajgrů, byly pořádány všechny ostatní, slavnou výstavou děl Rodinových počínaje, ve vlastním pavilonĕ Manesa pod zahradou Kinského. V prvních třech létech (1898 až 1900) byly to pouze výstavy členské, jimiž Manes poprvé se korporativně objevoval na ve-

řejnosti, za to od r. 1902 už pořádány tři až čtyři výstavy ročně, a to jednak výstavy členské, jednak souborné výstavy jednotlivců a jednak výstavy cizího umění.

Zastavujeme-li se na chvíli u tohoto data, nečiníme to z ješitného uspokojení, neboť dobře cítíme, jak často mnohem vyšší byly naše cíle a mnohem větší naše touha, nežli se jevil výsledek. Ale nebylo možno přinášeti větší oběti, nežli se přinášely. Věděli jsme, že nutno počítati při našich podnicích se zlým nepřítelem, jakým jest u nás se jevící netečnost k umění a nedostatek vybíravosti a vkusu. Bylo nutno je odstraňovat jako všechno zatvrzelé zpátečnictví. Bolelo nás však, když se tyto osudné vlastnosti českého obecenstva pražského dotkly jména nám nejdražšího, Josefa Manesa, pro jehož díla, souborně vystavená r. 1903 v řadě našich výstav, projevil se zájem tak nepatrný.

Avšak výstavy Manesa znamenají více nežli jen občasnou revisi prací jeho členstva, pokud jsou práce ty schopny, aby dokumentovaly rozvoj a pokrok českého výtvarného umění, i když třeba často jen napovídají směr, a nežli styky našeho obecenstva s dobrým uměním cizím: znamenají také emancipaci jedné skupiny českého výtvarnictva od Rudolfina. Musilo nezbytně dojíti k tomuto kroku jak z důvodů uměleckých, tak i národních.

Příčilo se uměleckému sebevědomí a umělecké ctižádosti Manesa účastniti se výročních výstav, jejichž měřítko bylo až do nemožnosti snižováno, vystavovati v jedné řadě vedle cizích i domácích výtvarnických řemeslníků, ba i dillettantů, jimž brány Rudolfina byly vždycky ochotně otvírány a v jejichž směsici bylo znehodnocováno každé dobré dílo ať domácího neb cizího původu. A stávalo se nemyslitelným, aby čeští výtvarníci, mimo stipendijní výjimky, používali pohostinství německého a jen z milosti českého spolku, který dnes jest v Praze přece jen anachronismem a který hřeše na českou shovívavost, nikdy neprojevil pro české umění takové účasti, jaké v pravdě zasluhovalo.

*

GOYA.

Dvacet obrazů, něco kreseb a leptů bylo vystaveno v poslední době v Miethkově Salonu ve Vídni. Goya jest v Evropě příliš vzácným hostem; mimo Španěly není v žádné galerii výstižně zastoupen; tři tuším věci, a nikoli z nejlepších, jsou v Louvru, něco v Berlíně, dobré dva obrázky v Pešti; něco ukázala před lety impressionistická výstava Vídeňské Secesse; sem tam vyskytne se nějaký obraz, jak se nahodile uvolní ze soukromých sbírek. Tak se sešla i tato výstava vídeňská. Dvacet obrazů, i kdyby byly vesměs vynikající, nestačí a nemůže stačit k charakteristice malíře, jehož děl se počítá na sta a na tisíce a jenž co do plodnosti stojí hned vedle Rubense. A vídeňská kollekce silná nebyla; byla tam řada prací povrchních, odbytých řemeslnou routinou, které nebýti pověřeného podpisu byly by jistě odmítnuty na každé slušné výstavě. Goyova úroveň byla patrně strašně nestejná; měl celkem asi pramálo úcty ke svému zaměstnání, a co ho nebavilo, dovedl odbýt přímo nestydatě. Neviděl jsem hned tak hrubou, natěračskou práci jako pozadí většiny jeho portretů; a jeho ohromné návrhy gobelinů prý nezadají často venkovským divadelním dekoracím. Na štěstí ukazovaly i ve Vídni dva tři portrety, co umí ten podivný člověk, když chce a když ho to baví. Tak podobizna *královny Marie Louisy* byl kus v mnohém ohledu úžasný, technicky i psychologicky. Jakási drzá a sprostá hokynářka, za níž k překvapení diváka ležela na královském hermelínu zlatá koruna, tlustá ženština s nahým krkem a rukama a s vystrčeným břichem, vymodelovaná jakoby jen vůlí v stříbrných tonech na černém pozadí. Technicky čistě Velasquez: to bylo jeho vedení štětce, jeho úžasně měkká modelace, i ta podivuhodně šedá omáčka, do níž vteklo místy něco teplejších tonů. Postava jest životní velikosti a zmožena jistě na jedno posezení. Kdyby si bylo možno představiti Velasqueza opilého, byl by tak asi maloval.

Král Carlos IV. tvořil protějšek; hlavu a pozadí mohl malovati kdokoliv; jediné, co Goyu lákalo, byl patrně světlomodrý hedvábný frak a řádová stuha na něm — ale to bylo také malováno! Několik ploše kladených, širokých tahů štětce, který za sebou zanechává lehce pastosní stopu, jednou hladkou, podruhé zrnitou a zachycující světlo, a tak vystiženy lesky i stíny látky v téže barvě jen strukturou, — jak to dělával později v některých skizzách Manet.

Podobiznu důstojníka (čís. 5.) jako by byl maloval zase jiný člověk. Černá harmonie, jen trochu červeně na límci a na kokardě klobouku, a široké zlaté vyšívání. Snědý nehezký obličej úžasně živý.

Ale vlastní attrakcí, chef d'oeuvre celé výstavy, byla podobizna *Donny Cean Bermudez*, z r. 1790 (čís. 20.). Mladá, vzrostlá krasavice raçového obličeje sedí tu vztyčena na tmavozelené židli, která se ztrácí v neutrální tmavé pozadí; na hlavě má šedou paruku a jakýsi poloklobouk poločepec modrozelený; nádherné šaty žlutohnědězelené, na nich světlemodré (nebeské) pentle; ruce po loket nahé složeny v klíně na malém purpurovém polštáříku; nahý krk. Vůbec

celá jakoby byla nahá pod štíhlým krunýřem těch bohatých šatů; působí přímo fysicky, zapomínáte před ní na malování a vidíte jen ženu, tak, jako to jistě cítil i Goya sám. To mohl udělat právě jen malíř, který maloval obě slavné *Maje*, z nichž ona bez šatů je méně nahá nežli její protějšek v plné toilettě.

Nevím, je-li to vrchol umění, ale zkusil jsem ještě téhož dne ve Vídni v moderních výstavách, že se vám vedle toho do duše zprotiví naše plátěné malování obrazů podle obrazů, obrazů z třetí ruky, které nemají s životem již nic společného.

MILOŠ JIRÁNEK.

*

HUGO VON TSCHUDI.

Hugo von Tschudi byl jmenován r. 1895 ředitelem berlínské Národní galerie. Stalo se tak spíše náhodně podle úředního statu, než aby byla zvláštní kvalifikace doporučovala pro toto místo právě jej, někdejšího assistenta v kabinetu rytin, později v staré galerii. Ale Tschudi zapracoval se v nový obor své působnosti a po letech se projevilo, že sotva kdo druhý mohl převzíti zodpovědné místo větším právem. S neústupností, jakou podmiňuje jen pevná víra v opravdovost vlastního uměleckého programu, se spravedlivou nemilosrdností, jež pomíjela všechny zájmy osobní, politické a bláhově národní, a s noblessou, jež odzbrojovala jeho protivníky, budoval Tschudi z materiálu, do jeho příchodu sběratelsky a konfusně sneseného, Němcům jejich národní galerii, dnes nejlepší moderní galerii evropskou.

Šlo o národní umění německé a bylo třeba ukázati, že toto umění není representováno díly nadutých, dvorem a státem protežovaných kapacit, domýšlivých professorů a officielních veličin, nýbrž že jest dokumentováno pracemi pomíjených a přehlížených mistrů z nedávné minulosti a že národní duch a národní ráz umění projevuje se v uměleckém díle způsobem nedomyslitelně jemnějším a vznešenějším, nežli jest patriotická tendenčnost a národnostní jarmarečnictví. Tschudi nemohl voliti šťastnější formy, aby přesvědčil o opravdovosti svých názorů a svých snah, nežli učinil tak známou předlonskou, stoletou výstavou německého umění, která byla skvělým zadostiučiněním největším geniům malířským z posledního století Německa, jako byli Blechen, Krüger, Kaspar Friedrich, Wasman z doby biedermeierské a Feuerbach, Menzel, Marées, Leibl, Böcklin z doby pozdější, a která byla zároveň nejtaktnějším, ale za to tím důraznějším zakřiknutím všech neskromných akademických šosáků, kteří se domnívali býti Tschudim zkracováni ve svých právech, representovati se co nejhojněji v národní galerii.

A šlo dále o umění cizí. Jsou-li to právě Francouzové, kteří v devatenáctém století vedou ve výtvarném umění hlavní slovo, bylo zcela přirozeno, že přese všechnu officielní animositu nezbylo než starati se o to, aby francouzské umění moderní bylo co nejlépe v galerii representováno. Kdo zná Národní galerii berlínskou po jejím předlonském novém uspořádání, jež nutně následovalo po stoleté výstavě a jež jest naplněním životního programu Tschudiova, ví dobře, že není vůbec druhé galerie, kde by Francie devatenáctého století byla lépe zastoupena svými vynikajícími představiteli. Nutno dodati však, že v tomto směru nebylo kroku Tschudiova, při němž by byl nenarážel na překážky a na odpor dvorských kruhů.

Dochází-li dnes ke krisi a nastupuje-li Tschudi dovolenou, z níž nemá se již vrátiti na své místo, stává se tak přece jen k největšímu překvapení všeho pokrokového Německa a stává se tak jedině kombinací rozmanitých osobních i ideových rozporů s činností Tschudiho, jež dnes, dokud se nestalo definitivní rozhodnutí, nejsou novinářskou diskusí dosti osvětleny. Ale tolik jest jisto, že zde se snaží ve prospěch „národního“ umění zasáhnouti především sama regia voluntas, neboť císař měl vždycky bláhovou náklonnost, že chtěl diktovat německému umění směr, a jak známo, nejsou ani nejvyšší tohoto světa vyňati z pošetilých slabostí, a že zasáhly důrazně a neústupně officielní kruhy, representované hlavně Meyerheimem, Wernerem a Knausem, kteří nedovedou odpustiti, že Tschudi, jsa si vědom své zodpovědnosti před soudem budoucnosti, pomíjel je, pokládaje za příliš dostatečné, jsou-li zastoupeny tyto úřední veličiny nejvýše dvěma pracemi. A kdož ví, kdo se ještě přičiňoval a z jakých důvodů. Tolik jest jisto, že odchod Tschudiův znamená pro Berlín pohanu a ztrátu tím větší, čím menší jest naděje, že ten, kdo bude jeho nástupcem, by byl také pokračovatelem jeho díla.

Zdá se, že v Berlíně v officielních kruzích po několika šťastnějších momentech, jakými bylo povolání Bruna Paula na umělecko-průmyslovou školu a zvolení architekta Alfreda Messela za stavitele nově projektovaných musei, nastává zase obrat. Proti Messelovi se jeví pojednou odpor jako proti Paulovi, o jehož návratu do Mnichova se již mluví, a odchod Tschudiův dovršuje jenom kritičnost situace, v níž hledí zpátečnictví zachrániti pro sebe z přítomnosti, co se zachrániti dá, protože příliš dobře ví, jak nemilosrdná bude budoucnost.

*

MODERNÍ DUM V PRAZE.

Sotva sňali dělníci lešení s nové budovy Wiener Bankvereinu na Příkopě, ozvalo se mnoho hlasů nevole. Na prvém místě ovšem „čeští architekti". Nenašli sice jiného způsobu projevu než inspiraci dotyčného dilettanta, obstarávajícího „rubriku výtvarného umění" v tom kterém demagogickém listě. Ale tato inspirace stačila; proměnila se v běžné bon mot, jehož obecenstvo užívá tak rádo, protože je pohodlné. Nový dům je tedy odsouzen: je to monstrum, jež se nehodí ve své germánské surovosti do matičky Prahy, kde se bohudík staví „národně" a svérázně v „pražském baroku" a nanejvýše ještě v „modernisované renaissanci" nebo „mírné secessi", do Prahy representačních domů a Mikulášských tříd. „Čeští architekti" necítí ovšem, co je jasno lidem, sledujícím vývoj současné architektury: že zde počíná nová architektura ve své konsekvenci poprvé působiti na všechny, kteří dosud násilně zavírali oči před ní, že je ohromuje a udivuje a vzbuzuje v nich první, přirozený následek reakční: hněv a zlehčováni. Bohužel, Praha musila zažiti tyto první otřesy zásluhou Němců, Praha nedovedla ani v této výlučně umělecké a čest národní kultury značící otázce zachovati prvenství českým umělcům. Ale budiž, i za to dík! Nová budova, dle návrhů stav. rady R. Zasche vystavěná, je pravý velkoměstský dům, vznešený ve své jednoduchosti, nádherný ve svých proporcích. Spojení činžáku s obchodním a bankovním domem je běžné, také vnitřní dělení bytů, schodiště a vedlejší místnosti jsou obvyklé — řekne mnohý. Ale srovnávejte s kterýmkoliv činžákem v assanaci nebo na Vinohradech a vysvitne vám rozdíl. Na Zaschově domě poprvé objevuje se bezkompromisní snaha, vytvořiti v Praze façádu velkoměstskou, vhodnou k účelu domu a také k životu ulice. V rychlém shonu obchodním, jaký vidíme na Příkopě, neplatí již klidný obdiv plastickému rouchu façády, k životu obyvatelů nového domu byla by naprosto nevhodná lživá již nádhera barokového paláce; na místě, kde heslo: čas jsou peníze, jest jediným skoro určovatelem tempa životního a jednoduchost příkazem životních podmínek, je žulou obložená, nepatrně členěná a jen na nejvyšším místě a na portálech zdobená façáda pravým výrazem architektonickým. Ruch, který bude uvnitř v sále banky a v přízemních krámech, má stejný takt a stejnou zevnější, chladnou noblessu jako kamenná façáda. Všechny posměšky odrážejí se od této lesklé plochy zářící klidem a vytrvalostí, které jsou pro obchodní život tak charakteristické. A provedete-li rozbor této plochy, v níž vidíme zárodek velkoměstského charakteru celého Příkopu, objeví se vám, že jsou to nejjednodušší prostředky, jimiž se dosahuje nového dojmu, a nejúčelnější formy, jež vyrostly přirozeně z respektování nového způsobu života v městě: v kouři a sazích, v prachu uličním odolává vítězně tato plocha, neposkytujíc jim zbytečných koutů a skulin a spokojujíc se pouhým vyznačením meziokenních špalet a nepatrným profilováním okenních otvorů; jen oba portály, nad nimiž vystupují z façády úzké balkony, akcentovány dvěma strážci a nosiči Metznerovými a stejně trojúhelný štít vyzdoben ve vlysu vysokým reliefem bronzovým, nad nimž chránící římsa vystupuje z façády, a na bocích dvojicemi tvrdých, zápasnických těl malých hlav a obřích údů, jako novými symboly intensivního života uvnitř budovy. To a několik bronzových parapetů okenních, ramena svítilen a těžce pobitá vrata jsou jedinnou zdobou façády, zdobou nikdy neztrácející ani části své důstojnosti. Vizte moderní dům, a když jste se dosti nahleděli, odejděte několik kroků k Prašné bráně, abyste měli důkaz od oculos k otázce, kde má svoje umělecké kořeny nová, moderní Praha. G.

*

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

Ve sbírce „Dráhy a cíle" vydáváme v českém překladě vzácnou knihu: Fromentinovy *Někdejší Mistry*. (Díl I: Belgie). Od prvního svého objevení před více než 30 lety platí za klassickou knihu o starém umění; jest to dílo opravdové, velké kritiky výtvarné, hluboko promyšlené a ku podivu soustavné ve formě zdánlivě neurovnaných záznamů cestovních. Fromentin, sám malíř a odborník každým coulem, měl k starému umění velmi určitý a zcela osobní poměr; nepodléhá nikde míněním tradičním a málo si dělá z toho, octne-li se v rozporu s nimi; ale svůj vlastní úsudek zdůvodní zpravidla a domyslí tak jasně, že pochopite jeho stanovisko i tam, kde je nemůžete sdíleti. Tak jeho nadšený obdiv pro Rubense i námitky proti technice Rembrandtově temení důsledně z téhož zřídla: z úcty k ekonomickému výrazu a jasné logice. Tak i polemické hroty, namířené proti jednostrannosti hnutí impressionistického, které bylo v době vydání knihy v začátcích, vytryskly z jeho vášnivé touhy po plnosti díla; jeho ideálem jest *obraz*, moderní naplnění všech požadavků, které si stavěli staří, proti *skizze*, kterou se příliš lehko spokojovalo nové hnutí. Tyto kapitoly, které svého času platily jistě za konservativní a snad přímo za zpátečnické, čtou se zcela jinak dnes po třiceti letech: naše touha po definitivních dílech, která by soustředila a vyvrcholila tolik rozbitých pokusů, přibližuje nás místy až ku podivu Fromentinovu stanovisku. Fromentin upomíná ne-

ustále, jak plných, harmonických výsledků dodělalo se umění staré na cestě čistě malířské, tím, že netoužilo po jiném nežli po dobrém malování; a tak stává se mu staré uměni nejen předmětem obdivu a zdrojem nových a nových požitků, ale také korrektivem a měřítkem snah moderního umění. Proto jest jeho kniha svrchovaně nabádavá, a více: přímo aktuelní; nelze ji čísti, aniž byste ji applikovali neustále na přítomnost a na dnešní poměry. Formuluje velmi určitě několik základních požadavků, bez nichž nebylo u starých dobrého malování, a ukazuje, že z nich nemáme práva slevovati ani dnes; jest v každém ohledu klassikem: cení nade vše ryzost a ekonomii výrazových prostředků. Pozornému čtenáři jeho je brzy zjevno, že se tu ocitá v jiném, neliterárním světě, ve světě čistě malířském, kde vládnou vlastni zákony a kde nejsou přípustny jiné myšlenky nežli malebné: názor u nás bohužel ještě stále cizí. U Fromentina jest základním a bytostným a to liší jeho knihu téměř ode všeho, co se jinak o starém umění psalo.

*

Letošní jarní, členská výstava „Manesa" zahájena bude teprve dne 2. května, by trvání její prodlouženo bylo do doby jubilejní výstavy pražské obchodní a živnostenské komory. Současně vystavuje „Manes" samostatnou kollekci ve vídeňském klubu umělců „Hagen".

*

Architektu Janu Kotěrovi zadána byla ministerstvem kultu, na základě vyžádaných skizz, stavba budovy filosofické fakulty české university v Praze, současně se stavbou právnické fakulty německé, která svěřena architektu R. Zascheovi.

*

V Rudolfinu pořádají výstavu českého umění z doby 60letého panování mocnáře, a jako nikdy nerespektují zde požadavky umělecké, bude výstava opět snůškou nejrůznějších jmen beze všeho měřítka a nelze se naditi, že by byla kritickou revisí po výstavě o předešlé jubilejní výstavě z r. 1891, která byla přece znamenitým předpracováním a jakýmsi prvým soupisem materiálu. Pro známé požadavky a „principy" pořadatelstva výstav rudolfinských nemohl se „Manes" zúčastniti ani předchozích prací, ani výstavy samé a z těchže důvodů obeslati odmítli i členové „Manesa" jako jednotlivci.

Přes to však žádal komitét výstavní majitele originálů za propůjčení jich, bez svolení autorů a proti jich vůli, využitkovav nedostatků zákona, který v tomto případě nechrání autora a ponechává majiteli díla právo s ním i v tomto případě disponovati. Je však ještě jakýsi morální zákon, kde slušnost káže, by i majitel poučil komitét výstavu pořádající (v němž zasedá i několik výtvarníků), že je nutný souhlas autorů, a nenutil násilně do společnosti, nevyhovuje-li mu tato.

Takovéto náhodné, odpadkové zastoupení autora, nijak jej necharakterisující, je beztaktností jak se strany komitétu tak i se strany majitelů a protestovati musí proti tomu nejen postižení, ale i všichni slušně cítící lidé. S tohoto stanoviska všimneme si příště, po otevření výstavy všech, kdož dali k tomu příčinu.

*

Berlínská Secesse otevřela 14. dubna svou jarní výstavu, obsahující vedle prací členů spolku jakožto nejvzácnější součást přes padesát kreseb a obrazů Viléma Leibla. Nejvýznamnější německé sdružení umělecké, jakým jest berlínská Secesse, vyjadřuje tímto krásným způsobem svůj obdiv a své porozumění pro velkého mistra z nedávné německé minulosti tím, že přiřazujíc svoje práce k jeho dílu, přejímá jeho umělecký program a odpovídá tímto hrdým činem výmluvněji na všechny starostlivé snahy, kde třeba hledati dobré národní umění, nežli se může státi jakýmkoliv jiným způsobem. Výstavu zahájil Max Liebermann řečí, jejíž slova zasluhují, aby byla i u nás slyšána a promyšlena tím spíše, že myšlenky, jimiž Liebermann charakterisoval poměr dnešního umění německého k Leiblovi, mohou i u nás najíti své parallely. —

„Velectěné dámy, velectění pánové!

Opět mi jest popřáno, pozdraviti Vás s tohoto místa a poděkovati Vám jménem berlínské Secesse za Váš živý zájem, jaký věnujete našim podnikům, jak dokazuje Vaše hojné účastenství.

Také tentokráte jsme byli věrni těmže zásadám, jež nám byly vodítkem při našich dosavadních výstavách: pokládali jsme za vhodno, vedle zaslaných prací svých soudruhů ukázati Vám také některá obzvláště vynikající *díla starši.* Vrcholem naší letošní výstavy jsou díla někdejšího našeho čestného člena *Viléma Leibla:* díla, jež nebyla ještě veřejně vystavena v Berlíně a z nichž některá jsou z nejkrásnějšího, co přineslo poslední století.

Radě města Liberce, která nám zapůjčila ze svého „Severočeského umělecko-průmyslového musea" tři perly Leiblova umění, jakož i četným jednotlivcům, kteří nám svěřili své poklady mistrových děl, vyslovujeme zde nejvroucnější díky.

Nemusíme teprve hlásati Leiblovu slávu: lépe nežli my to dovedeme, chválí díla svého mistra. Také nás nenapadne, abychom chtěli chváliti *jeho* umění jakožto *jedině spasitelné.* Ještě méně by

bylo vhodno, abychom se pokoušeli jej *napodobiti*, což by se nám mohlo zdařiti přece jen po jeho vnější stránce.

Dopouštěli bychom se na našem mistrovi trpkého bezpráví — jak se občas ještě stále děje — kdybychom v něm viděli jen svrchovaně *dovedného malíře:* Leibl byl nejen *znamenitý malíř,* který rozuměl svému řemeslu jako nikdo od dob van Eyckových a Holbeinových, ale byl také *svrchovaný umělec.*

Vyčítali Leiblovi nedostatek *fantasie*; a skutečně místo bohů a reků maloval jen prosté lidi. Ale právě v této prostotě pojímání přírody, v tomto naprostém pohrdnutí anekdotou, v tomto vnoření se v přírodu jeví se tím krásněji hloubka jeho malířské fantasie. Jak maluje tvář mladé selky nebo vráščitý obličej myslivcův, mozolnatou ruku sedlákovu nebo něžnou pleť dámy, k tomu jest potřeba *nejvznešenější malířské fantasie.*

Stále ještě se setkáváme s mylnou domněnkou, jako by znamenalo intimní napodobení přírody nedostatek vynalézavosti, a ještě u mnohých platí, co píše Lessing v „Laokoontovi": „Malíř, který vyobrazí krásnou krajinu dle popisu Thompsonova, více udělal než malíř, který ji zrovna z přírody okopíruje."

Pro nás, pro něž má platnost *obsah* ve výtvarném umění jen potud, pokud jest schopen projevovati kvality umělcovy, může spočívati *vynalézavost jen v provedení.* Veškero malířství se zakládá na napodobení přírody, z níž si vypůjčuje své látky; tedy jen ve způsobu, *jak* jest příroda napodobena, může spočívati umění. Co který umělec vytěží z přírody, v tom jest jeho celé umění a musíme se sta a sta let vraceti, abychom našli malíře, který použil veškeré své dovednosti jen k tomu, aby zjevnou učinil našim očím *podstatu* věcí. Co jest však malířská fantasie jiného nežli schopnost *zjevovati malebným zevnějškem niterný život také profanním očím?*

Právě nyní, kdy nám bylo významně představeno zajisté nanejvýš vkusné, ale stařecké umění, jak jsme je viděli v anglických portretech osmnáctého století, domnívali jsme se, že jest dobře ukázati Vám u Leibla díla, která jsou čerpána *z věčného, omlazujícího zřídla přírody.* —

Před Leiblovým dílem bude se nám zdáti, že *talent a charakter* totéž znamenají, a právě dnes, v době kompromissů a eklekticismu, máme ctíti v Leiblovi vedle *velkého umělce* také *přímého muže,* jemuž *nikdo* nesměl předpisovati zákony, leda samo jeho umění, který nesměřoval k jinému cíli než k svému *vlastnímu* ideálu.

Náš obdiv pro díla starých mistrů, jež se nám dochovala, není menší nežli kohokoliv jiného, ale zdá se nám *zhoubným omylem* esthetiky, chce-li někdo stanoviti *určitý* ideál, jehož každý umělec má dosáhnouti.

Jen *předsudky nezkalené* studium přírody, jak nás učí historie umění všech dob, vede k obrození umění."

*

LITERATURA.

Třetím svazkem bylo právě dokončeno dílo Oskara Münsterberga *„Japanische Kunstgeschichte"* (G. Westermann—Braunschweig) a jím dostává se Němcům prvních obsáhlých dějin žaponského umění. Kniha tato bohatě vypravená je jedním z přirozených výsledků evropského zájmu o umění východu a jedním z nejlepších pokusů o souborné vypsání historie výtvarné práce Žaponska. Vznikla z menších studií, jež Münsterberg uveřejňoval ve Westermannových „Monatshefte", a to, jakož i ta okolnost, že pracována byla díl po dílu a nikoliv jednotně pojata ve svém celku, dodává jí trochu nesouměrnosti. Münsterberg měl k disposici evropské sbírky a sotva mohlo by mu dnešní Žaponsko dáti materiál, který by podával bohatší obraz uměleckého vývoje nebo podstatně měnil konečné soudy, nežli mohlo mu poskytnouti všechno umění, jež je sneseno v Hamburském museu, v Kensingtonském a Britském v Londýně, v museích pařížských a v četných sbírkách soukromých.

Jest jisto, že monografické práce budou doplňovati a opravovati ledacos, co při nedostatku přímých pramenů a při nedostatku monografického propracování látky bylo nutno instinktivně překlenouti, ale to jest právě významným účelem Münsterbergových Dějin, že stávají se základem, na němž možno dále pracovati a od něhož možno bezpečně vycházeti. Jsou zároveň tím cennější publikací, že uvádějí velmi hojnou literaturu původní i evropskou a že text doplněn jest pečlivým výběrem illustrací. — Z německých žaponik v poslední době vyšlých třeba zaznamenati ještě knihu Dra Julia Kurtha *„Utamaro"* (Lipsko—Brockhaus), jež je psána s jemným porozuměním pro umělce a přináší hojně nových zpráv k jeho životopisu a datuje a zařazuje bezpečněji, než dříve se stávalo, jednotlivé jeho tisky. Kdežto u Goucourta katalog Utamarův obsahuje jen 285 listů, vykazuje jich u Kurtha 530, z nichž 45 je reprodukováno v knize. — Mutherova sbírka „Die Kunst" přináší nově vydanou a vypravenou studii o *„Korinovi a jeho době"* od H. Perzyńského, autora „Žaponského dřevorytu" z téže sbírky.

*

Francie dlouho se uzavírala anglickému malířství, tak že zájem pro ně u Francouzů není

starší nežli půl století. Pokud jevili touhu literárně se dovídati o výtvarném rozvoji svých blízkých sousedů, činili tak spíše prostřednictvím překladů anglických publikací než pracemi původními. Teprve v poslední době časté styky přispěly značně ke vzájemnému poznání a dnes francouzská literatura může se pochlubiti i velkým dílem o anglickém malířství od Armanda Dayota: *„La peinture anglaise de ses origines à nos jours“*, vydaným s bohatou výpravou illustrační a pojednávajícím ve své první části o starších školách a ve své druhé části o malířství moderním.

*

Není tak dávno, co Němci zbavují se svých náladových nadšení pro efemerní módnosti a nabývajíce střízlivosti v úsudcích o některých svých umělcích současných, náhodně a nekriticky do nemožnosti vynášených, vracejí se k Leiblovi, jehož prostá velikost pojednou získává bezpodminečný obdiv a přináší uvědomění, kde nutno hledati velké německé umění. Přítel Leiblův Julius Mayr vydal nyní u Cassirera knihu *„Wilhelm Leibl. Sein Leben und sein Schaffen“*, jistě jednu s nejzávažnějších monografií o tomto velikém mistru. — Impressionistická literatura německá, která může býti vším právem chloubou německé výtvarné kritiky, vzrostla nedávno o nové velké dílo, věnované předchůdci impressionismu *H. Daumierovi* a psané autorem rozkošné studie o montmartreských kreslířích z Mutherovy známé sbírky monografií, Erichem Klossowským.

*

Dnešní dokonalost technik reprodukčních vede přirozeně k tomu, že velké reprodukční závody i jednotliví nakladatelé, po případě soukromé korporace snaží se učiniti přístupným bohatství galerií širším kruhům a dáti pro studium i specielní práce vědecké za originály náhradný obrazový materiál. Jeden z největších podniků toho druhu jest obrazový soupis největší galerie Španělska, *„Die Gemäldegalerie im Museum des Prado in Madrid“*, vydávaný Hanfstänglem v Mnichově. Celé dílo bude obsahovati 84 reprodukcí obrazů této skvělé galerie ve fotogravurách velikých rozměrů (80×63) a vyjde, doplněno svazkem textu od ředitele mnichovské Pinakotheky Karla Volla, ve 14 sešitech po 50 markách.

Jedna z nejlepších soukromých galerií rakouských jest malá galerie Tritschova ve Vídni. Neobsahuje sice více než 46 děl nizozemských škol 16. a 17. stol., ale jsou to práce vesměs prvého řádu a vybírané s dobrým pochopením jednotlivých umělců i doby. Po Bodově soupisu sbírky Kannovy v Paříži, která nedávno byla osudným nedopatřením rozvezena, vydala vídeňská „Gesellschaft für vervielfältigende Kunst“, nedávno znamenitě vypravený soupis galerie Tritschovy. 25 příloh světlotiskových a 21 obrázků zařazených v text Dra Gustava Glücka podává v reprodukci celou galerii. Že zvláště při galeriích soukromých, často těžce přístupných, publikační činnost tohoto druhu prokazuje služby převeliké, leží na bíledni.

Také největší soukromé galerii pražské, totiž galerii hraběte Nostice, dostane se záh[illegible] e seznamů Pavlem Bergnerem sestaveného, velkého obrazového soupisu vydávaného nákladem Bellmannovým, jenž na 40 světlotiskových listech přinese, až na několik výminek, reprodukce hollandských a flámských mistrů, jež tvoří hlavní součást galerie.

*



ANT. SLAVÍČEK.
PRAHA OD LADVÍ.



ANTONÍN SLAVÍČEK
STARÉ MĚSTO PRAŽSKÉ.
Z LETNÉ.

F. V. KREJČÍ:

MODERNÍ UMĚNÍ JAKO SÍLA ŽIVOTA.

„Saure Wochen, frohe Feste."
Goethe.

Mezi ostatními lidmi chodí umělec jako otrok svého snu. Tento despotický vládce nedá mu píti ze zřídel života tak lehce a prostě, s tím bezprostředním a naivním odevzdáním se jako jiným. Stíhá každý jeho doušek kletbou zvědavosti a tvůrčí snahy. Kde jiní jsou šťastni prostě a bezděčně, příznivou shodou svých životních okolností nebo překypěním svých míz, tam umělec zachovává nedůvěřivou slídivost, pátraje stále, je-li toto štěstí oním posledním, jež může osud dát, a srovnávaje je s představami rájů, jež nosí ve své hlavě a jež většině ostatních lidí jsou zapověděny. Proniká, měří a váží každý záchvěv života v sobě a tím jej omezuje a tlumí; pronikavost poznání klade u něho svou ledovou ruku na každé vzplanutí vášně a vůle. Umělec nedovede žíti svůj lidský osud bez tohoto stálého doprovodu poznání, bez tohoto tlaku despotického snu. Je jím štván nespokojit se s ničím, chtít vidět za všecky masky, vypít vše až na dno, žádat na každé vteřině smysl věčnosti — a to vše proto, aby zrak vidoucí takto do hloubky věcí posilnil jeho tvůrčí ruku i aby ze všech obrazů, jež zavadily kdy o jeho oko, ze všech myšlenek, jež mu prolétly kdy mozkem, ze všech slastí i smutků, jež kdy rozvlnily jeho srdce, ze všech rozkoší i hrůz, jež rozžhavily kdy jeho nervy, vzniklo ono zázračné seskupení barev a čar, slov a představ, tónů a akkordů, jemuž říkáme dílo.

Toto „aby" je výrazem jeho otročení ve službách snu. Aby stvořil dílo, proto žije své lásky i nenávisti, svou rozkoš i své hoře. Životem zovou ostatní lidé to, co jim zbývá po práci, konané pro užitek společnosti, všecky ty chvíle, v nichž se vzdávají svým lidským zálibám a potřebám, beze zvláštního účelu a smyslu. Ale pro umělce není tohoto rozdílu mezi prací a životem, mezi povinností a požitkem — život sám je pro něho materiálem nejtěžší práce a pod hedvábným a vonným chmýřím požitku cítí on vždy bodavý hrot neúprosné tvůrčí povinnosti. Je-li šťasten, je mu to povelem k práci, neboť štěstí znamená proň příliv síly, jehož třeba využíti. A je-li nešťasten, jak lépe vzdorovat bolesti nežli zase prací? A tak práce a zase práce, práce neviditelná a jim samým snad ani neuvědoměná, práce mozku, srdce, zraku, je jeho údělem; stálé úsilí proniknouti co nejhlouběji za tajemství zjevů, odhaliti nahou prabytost slova, zvuku, tvaru a barvy, spatřiti za chaotickou hrou života onen vnitřní zákon a souzvuk, jenž dává v jediném díle zrcadliti se všem souvislostem kosmu a jenž sluje: krása.

Touto prací svou nemůže umělec uniknouti ze života a postaviti se mimo něj Naopak tato práce jeho volá po životě jako své látce, bez něho hladoví a je nucena pak v smutné marnosti ohlodávat prázdnou kost chimér a stínů. Tím mocněji však dme se plodivá síla umělcova a tím mužněji svítí jeho idea, čím svůdněji nabízí mu život své poddajné ženské objetí. Nechť se neříká, že umělec nepotřebuje mnoho žít. Arciť ne v tom smyslu, že by si z požitkářství měl učinit svou životní methodu anebo že by se měl vrhat

do dobrodružství s nenasytností světáka. Ale pravda jest, že každé prožití něčeho, co život má uchystáno nejkouzelnějšího a nejsilnějšího pro své vyvolence, je proň vždy požehnáním: chvil ekstase a vášně, dojmů přírody a kultury, čistého zbožnění i výkřiků smyslů, hodin něžnosti i rozkoše, obratů osudu, za něž se děkuje v sladkých slzách, i oněch, jež rvou srdce do krve, slovem: prožití lidské existence s nejdramatičtějším vzruchem kontrastů, třebas bylo míněno drama toliko vnitřní a vnější běh život zdál se nenápadným a jednotvárným.

Toho všeho chce se umělci zažít, neboť cítí, že s rozsahem jeho životních vjemů vzrůstá i látka jeho umění a energie žití že podporuje energii tvorby. Starým bludem šosáků a jim příbuzných bohémů — neboť tyto dvě kategorie lidí jsou si vskutku příbuzny, alespoň více než se zpravidla tuší — jest sice názor, že umělec má prožít vše, co vtěluje v díla. Nejde však tu přec o prožití vnějších příběhů a aventur. Ale pravda jest, že umělec má mít silnější pocit života než jiní lidé a že mu mají být dostupny hlubiny žalu i výše opojení, jichž jiní neznají. Není to vlastně ani požadavkem, nýbrž něčím samozřejmým: umělec i ve chvílích, kdy netvoří, již právě tímto svým silnějším a bohatším pocitem života stojí nad ostatními lidmi, jinak by nebyl umělcem Dovede-li si zachovati tento pocit i při největší skouposti osudu i při existenci na nejmenší plochu stísněné, tím lepší vydává svědectví o své vrozené umělecké síle. Pro vrcholy této schopnosti, cítit život svatě, plamenně a vznešeně, bez ohledu na to, co dává i co odpírá, podléhat největšímu okouzlení uprostřed věcí nejprostších, nosit v sobě samém nevysychající zřídla rozkoše i slz — pro tyto vrcholy máme zvláštní slovo, tak často nadužívané, ale zde plně věc vystihující: genius.

Umělec je vyvolencem života, ale v tom je jeho tragika: on nesmí přijímati jeho krásy a kouzla jako pouhé dary, nýbrž jako zálohu na práci, jíž mu je vykonat. Co jiným osud dá, to přijímají oni bez závazků, stráví to sami pro sebe; hodnoty životní spotřebují a vyčerpají se u nich vlastním jejich životem. Nikdo jiný nemá z toho nic, že dýchali k růžím jara, že líbali žhavé rty, že se opájeli vůněmi jižních nocí, že viděli slávu velikých měst i nekonečnost moří. Ale dal-li to osud umělci, byl v tom skryt ironický pokyn: Učiň z toho, co dovedeš! Štěstí i boly jiných lidí nemají účelu mimo ně samé, doplanou jako hořící svíce. Ale pro umělce jsou voskem, jejž má spracovat tak, aby plamen jeho svítil do věčnosti. On žije, aby ze života vytěžil něco, co stojí mimo život a nad ním: krásu. Jeho život je stále štván k určitému cíli, má svou zvláštní účelnost, ale účelnost pro umělce jakožto člověka velmi smutnou a marnou, neboť nejlepší chvíle života jsou mu jen dráždidlem a prostředkem k tvorbě díla. Ale dílo, byvši stvořeno, žije už pak svým vlastním životem, a přináší-li i štěstí jiným, nepřináší ho svému tvůrci, neboť ten, překonav je v nitru, mučí se již opět snem o díle dokonalejším. Umění tedy svádí do svých laboratoří nejdrahocennější šťávy života, aby z nich svářelo poslední essence; odpařuje z nich všecko reálné a konkretní, aby zůstaly jen zhuštěné krůpěje, v jichž třpytu odráží se symbolicky celá ústrojnost a zákonnitost všehomíra.

Umělecká tvorba je tedy proces, jímž se ze života vystřebává nejdražší jeho krev, je tedy procesem v podstatě protiživotním. Vrhá se nejdychtivěji tam, kde síly života nejmocněji se dmou a kypí, aby z jejich varu vyssála sladký jed vidiny. A když pak životní dílo umělcovo je dokonáno, vidíme teprv tuto krutou účelnost, jež si podmaňovala jeho i lidi a věci, jej obklopující, aby byly kořistí tohoto upíra, tvůrčího pudu. Goethova Friederika musí být opuštěna, aby Faust mohl být prochvěn tragikou zodpovědnosti za zničený lidský život; Wagner musí klamat svého příznivce a zažít všecka muka rozloučení, má-li moderní duše být obohacena o ekstase Tristana a Isoldy, a musí urvat jinou ženu svému nejlepšímu příteli, má-li najít družku, jíž potřebuje k uskutečnění svého ideálu; Dostojevský musí protrpěti útrapy Sibíře, má-li být literárnímu umění otevřen pohled do nejzoufalejších propastí srdce a do horeček poděšeného svědomí; Flaubert musí se s hnusem brodit lepkavým blátem nudy a banality a procítit nejsžíravější melancholii marnosti, aby od této šedé, bezútěšné životní látky tím zářivěji odrážel se svítící mramor jeho vět; Poë, Baudelaire a Huysmans musili zabloudit v obraznosti do světů zapovězených rozkoší a příšerných hrůz, měly-li moderní nervy najít slova a tlumy představ pro jisté záchvěvy spleenu,

depravace a mystiky, a celé legie malířů musily po dni a léta nazírat s tvůrčí námahou na přírodu a věci, cítit nejvyšší rozkoše zrakových vjemů, ale na rozdíl od ostatních lidí rozkládat si tuto rozkoš na prvky, obnažit barvu a rozpitvat ji na atomy, mělo-li být umění obohaceno o novou methodu a techniku malby.

Takový jest osud umělce: nadán zvláštní schopností hluboce a intensivně žít a naslouchat svůdnému zpěvu každé vteřiny, znát lépe než jiní cenu života, hledat jeho krásu a posvěcení i v tom, co jiným se zdá všedním nebo ohyzdným, při vší této schopnosti, která z duše jeho činí nejkypivější číš života na zemi, jest přece nucen, má-li naplnit své poslání, odvracet se současně od života, odcházet od nejšumnějších jeho hodů do své tiché dílny, prchat od radostí jiných lidí a ve chvíli, kdy nejsilněji stoupá mu do hlavy závrať bytí, pamatovat ne na to, aby ji vyžil v realitě, nýbrž aby ji proměnil v tvůrčí energii a aby ji svedl se sebe do díla, věci neosobní, od jeho lidského osudu odpoutané, náležející každému, kdo se před ni postaví.

Ale kolik práce to stojí, nežli se syrová hmota života přetvoří v umění, nežli se z varu reality usadí zářivý krystal stylu! Kolik potu, kázně a sebetrýzně! Jde-li o umění tradiční a konvenční, je arciť práce snazší, dílo nerodí se pak krvavě z mateřského lůna života, vzniká pohodlně ve sféře umělcova intellektu a vzdělání jakožto produkt jeho znalostí, vkusu, smyslu imitačního a obratné ruky. Jeho život jde vedle toho svým vlastním chodem, obě tyto sféry jsou tu od sebe odděleny; umění není tu pak oním velikým posláním, které do svých služeb zabírá celý život, nýbrž jedním z občanských zaměstnání, konaným ze ctižádosti nebo potřeby výživy anebo pouhým sportem, zálibou, pěstovanou toliko pro své příjemné stránky.

Při každém však novém a individuelním umění jde o to, aby byl nalezen výraz a styl pro nové síly života. Je tu nová prsť, dosud nevzdělaná a nevyužitá, jež chce vyhnat k slunci květy. Nechť již jsou to nové stavy životní v duši subjektu či nové mocnosti a formy života v celém sociálním prostředí. Když se nahromadí a počnou překypovat, tu vyvstane z mystického podzemí života jistá touha mateřská: život chce rodit, chce splodit něco mimo sebe a nad sebe — chce se vtělit v umění. Orgánem této touhy jest genius. Na něm jest, aby prvý ze všech obracel nové hodnoty života v nové hodnoty umění. U něho lze proto stopovat tento proces v celé jeho čistotě a dokonalosti. Jeho dílo, nemající předchůdců v tom, co tvoří vlastní jeho karakter, může býti zrealisováno jen za cenu nesmírné odpoutanosti od života. Celý jeden osud lidský musí mu být věnován i až do posledních hloubek procítěn, současně však musí tvůrčí energie, zmocnivši se jeho obsahu, vyrvati z něho co nejvíce, a co z něho takto vytěžila, pozvednouti vysoko nad tento osud. Nesmírného napětí vnitřního, zatajení dechu a discipliny jest třeba, má-li takováto jednotka stvořiti novou esthetickou hodnotu, pro všecky časy platnou. Aby pak tento jednotlivec dovedl takto zatajiti svůj vnitřní dech a soustředit se celý na svou tvůrčí potenci, musí se odříznout od jiných, mnoho mostů spálit za sebou, vyřknout mnoho slov zlých, zrušit stará přátelství, rouhat se oltářům, jimž ho učili se klanět, žít v heroismu askese, pít sílu z kalichu zla a nenávisti.

Každá silná umělecká osobnost nebo každá nová umělecká generace dochází k vědomí sebe samé nejprve cestou negace. Cítí, že chce něco jiného, nežli bylo před ní, a tím, že něco jiného chce, dospívá teprv k poznání, že sama něco nového jest. Každá nová kapitola v historii umění počíná proto odbojem, kritikou, útokem. Toť heroická doba každého nového umění; doba, kdy jednou rukou se boří a druhou teprv se počíná stavět. Umělec jest ten, jenž cítí nejposlednější a nejsvůdnější sladkosti života, ale jenž má zároveň tolik asketického hrdinství, aby si dovedl život dobrovolně a nutně otrávit hořkostí boje, odporu, negace a osamocení. Bez těchto jedů není v umění vyššího posvěcení, krásy ni síly. Umění roste a sílí jen tím, co urvalo životu a co z něho vyssálo. Nutí obracet lásku v nenávist, rušit harmonii mezi jedincem a jeho okolím, pamatovat jen na sebe, být krutým a hrdým; stojí proto neposlušně proti požadavkům sociální ethiky, volajícím po harmonii, lásce a štěstí — jest tedy, v tomto smyslu pojato, silou protiživotní.

*

S této stránky naučili jsme se v poslední době nazírat na uměleckou tvorbu. A bylo již na čase, abychom se tomu naučili, mělo-li v našich kruzích uměleckých

nastoupit hlubší pojetí umění, než jakému nasvědčovaly ony pohodlné, bohémsky veselé názory, jež rozšířila starší generace, názory, dle nichž je umělecká potence něco, co člověku buď je dáno nebo není, ale je-li dáno, mluví to pak již z něho jaksi samo, jistým tajuplným vnuknutím, za něž umělec svým lidským karakterem nepotřebuje být zodpověden. Talent byl považován za příjemný dar osudu, vedoucí k úspěchům a blahobytu. Dobře bylo umělci žíti, kamaraderie a veselá pospolitost byly přirozeným pak důsledkem tohoto názoru ve vedení života. Bylo nejvýš už třeba ukazovat na povrchnost tohoto optimismu, jenž dává talentům resignovaně a hladce smiřovat se se svým okolím, tlumí v nich odbojné vzněty a tím i odvahu být jinými, nežli byli jejich předchůdci.

Tím však není ještě o umění řečeno vše. Umění jest věc hořká, ale i sladká, nejen tragická, ale i vítězná. Každé nové umění, každý nový kulturní útvar dají se stvořiti jen za cenu parného úsilí, vášnivých negací, kruté kázně vnitřní, ale stvořeny jednou nabývají významu kladných hodnot, mění se v síly života, požitku a štěstí. Tak jako člověk na svět přišlý neví o bolestech, jež jeho matce zrození jeho způsobilo, a jde za svým vlastním osudem a štěstím, tak i v umění vládne tento krutý a přec v základech dobrotivý zákon, že umělecké dílo svým účinem dává zapomínati na strasti svého tvůrce a že, co on tvořil, podněcován odporem, otráven neuznáním a osamocením, slouží pak jiným k zvýšení životního požitku. Zákon krutý se subjektivního hlediska tvořícího umělce, ale dobrotivý se zřetelem k sociálnímu dosahu umění, činící trudy a bolesti jednotlivcovy zřídlem krásy a slasti pro mnoho lidí na dlouhé doby.

Umělecká tvorba, viděli jsme, vystřebává nejdražší síly života. Ale tvorbou není obsáhnuta ještě celá sféra umění. Toť pouze jeden z processů ve sféře této se odehrávajících. Process tento je jednoho dne ukončen, dílo je hotovo. Ve své dokončenosti září jako koule na elektrickém přístroji a napojeno proudy se všech stran do něho svedenými, nabito ztajenými potencemi, srší jiskrami při každém dotyku. Ční vysoko a na všecky strany volně, aby lidské bytosti mohly se přiblížit a dotykem přijímat tyto jiskry. Těmito jiskrami vybavují se z díla síly, jež ono do sebe tvorbou bylo vssálo — byly to, jak jsme viděli, síly života a jako síly života z díla opět proudí. Není síly, jež by se z bilance světa mohla ztratit, tím méně ony nejvzácnější síly, jichž bylo v tak mocném vystupňování užito k procesu umělecké tvorby. Procesem tímto nebyly ztráveny, nýbrž jen proměněny a přehodnoceny. Mocným vystupňováním života byly do díla vtlačeny a soustředěny, sevřeny tuhým objetím stylu dřímají v něm jako blesky v pěsti Zevově, ale jakmile o ně zavadí duše člověka, rázem uvolněny prchají z díla do ní a nemohou v ní působit než zase jako síly života. Ze života byly vystřebány, ale do života se opět vracejí, třebas že každá jiskra, jež při takovémto dotyku z díla do duše vnímajícího přeskočí, nevybavuje všechen žár duše tvůrcovy. Čtenář „Werthera“ neprocítí nikdy, byť byl dojat sebe více, všecku palčivost vášně, kterou do knihy této vložil básník, z jehož vlastního života dílo vyvřelo.

Síly, jimž umělecké dílo děkuje za svůj vznik, sdělují se duši vnímajícího jen v imaginaci, očištěné a sevzdušnělé; trudům je ulomen jejich osten, vášně a neštěstí jsou zbaveny své brutální tíhy. Nepřelévá-li však umělec do nitra vnímajícího celý svůj fond životních sil, s nímž dílo tvořil, smí se za to honosit tím, že počet vnímajících není nikterak omezen a že toto vyzařování sil života z díla může pokračovat do nekonečna, na celé věky a generace. Zde také končí ono přirovnání z fysiky, jehož jsem užil: u koule na elektrickém přístroji nastane jednou okamžik, kdy nahromaděná v ní síla, množstvím dotyků vyčerpaná, úplně z ní vyprchá. Ale vrstvy černého a hnědého barviva, jež na čtyřúhelník z plátna nanesla ruka Rembrandtova, nepřestanou nikdy dráždit duše lidské hlubokým tajemstvím krásy a zaměstnávat nejvzácnější schopnosti zraku a srdce, byť se do nich vpíjelo tisíce lidských očí z celé řady pokolení. Umělecké dílo vyssálo nejdražší síly ze života svého tvůrce, ale těchto sil z něho už nikdo opačným processem nevyssaje; ony proudí z něho jako z věčného pramene, jenž nikdy nevyschne. V tom je pýcha a sláva umění, zázrak a tajemství umělecké formy.

Řečí života nemluví však jen ono umění, jímž umělec vyslovuje, co mu osud kladného dal, ale i ono, jímž se odškodňuje za to, co mu osud odepřel: umění chimér, snů a neukojené touhy. Třebas básník zpíval o melancholické marnosti všeho,

třebas se kochal v pathologických rozkoších úpadku, je-li pravým básníkem a dovede-li tyto negace života vyjádřit krásně, s hlubokým vznícením srdce, mocnou barvou a hudbou slova, stupňujeme my i na těchto jeho náladách melancholie a dekadence své možnosti cítění, differencujeme a zvyšujeme tak pocit své duševní existence. Tak i každé umění, jež slovy zlořečí životu, svou podstatou i svým účinem vrací se vždy zase do něho a přináší mu požehnání. Jakým hromaditelem životních sil je divadelní tragika, a jak pohled na lámající se energie a na heroické osudy, třebas končily zkázou a smrtí, zostřuje v duši diváka rozkoš života a přímí jeho páteř, je dostatečně známo. Ani ve výtvarném umění není látky, z níž by ruka umělcova neučinila vzněcovadlo života. Energie, s níž se malíř zahleděl do ohyzdných tváří mrtvolných fysiognomií, na rozpadávající se chatrče, blátivé cesty, plesnivé zdi a hnijící smetiště a již dovedl i z těchto věcí, dle běžného názoru škaredých nebo nudných, vytěžit barevnou krásu, tato energie není ztracena, ona sálá pak z obrazu a přenáší se i do zraku divákova. A nejen do zraku. Učí-li se takto po příkladě umělcově statečněji nazírat na věci, zmocňovat se jich zrakem a jejich ohyzdnost přemáhat vítězným pocitem umělecké formy, nemůže to být bez vlivu na celého jeho ducha i jeho karakter. V moderním impressionismu je obsaženo proto něco více nežli pouhá nová technika malby. On předpokládá novou methodu v názoru na věci, schopnost spřádati si jisté důvěrnější a láskyplnější vztahy k realitě, než znaly starší doby, což všecko má význam nesmírných hodnot životních, nových a předchozím pokolením neznámých.

Silní umělci právě proto jen tak rádi se výhýbají příjemným sujetům a pohodlným úkolům, poněvadž odpuzující látky a nevděčné úkoly vábí je jako příležitosti k většímu napětí energie — právě tak jako jest ctižádostí jezdce, ukázati svou odvahu a obratnost na překážkách, jež si byl uměle nakladl. A platí-li dávno již v umění zásada, že není látky tak ohyzdné a všední, aby z jejího bláta nedovedl umělec vykouzlit zlato, lze tuto zásadu rozšířit i v tom směru, že není v životě umělcově citu tak truchlivého, myšlenky tak negativní, touhy tak bezobsažné, aby, vtěleny v dílo, nemohly v duších lidí vyvolat dojem kladu a plnosti. Proto, přesně vzato, není vůbec žádného umění rozervaného a zoufalého, život zapírajícího. Umělec, pokud je myslitelem, může hlásat nejbezútěšnější pessimism a jako trpící člověk může životu klnout. Jakmile však umělecky tvoří, již tím přitakuje životu a vzdává mu chválu, neboť umělecky tvořit znamená vždy podat svou nejhlubší bytost, procítit ji až do nejspodnějších kořenů a vyjádřit ji pomocí tvarů, barev a představ, které — byť idea tvůrcova směřovala kamkoliv — vždy a v každém případě již svým účinem na smysly a obraznost vnímajících dráždí a posilují v nich instinkty tíhnoucí k životu a ne od něho.

Umělecké dílo je průsečným bodem, do něhož se z jedné strany sbíhají síly života, dobré i zlé, sladké i hořké, aby druhou stranou opět rozběhly se do života a pomáhaly jej násobit a stupňovat. V tom je účelnost umění, jediná jeho účelnost, chceme-li již o nějaké mluvit. Umění neslouží ani pravdě, ani mravnosti ani sociálním zájmům, slouží toliko životu, jehož je nejvyšším květem a vzpěněním. Není možno, aby pravé umění v nás zanechalo dojem trudný, žilobití naší duše tlumící a náš pocit existence seslabující. A kde tomu tak jest, kde se nudíme, kde máme dojem něčeho úmorného, dutého a žalostného, pak to buď není pravé umění anebo jest to umění pro nás příliš ještě nové, nám ještě nesrozumitelné, jehož krásu a životní plnost jsme z nezvyklé formy nedovedli ještě vyluštit. Kdykoliv cítíme, že kniha, obraz nebo hudební skladba chtějí na nás, abychom snížili teplotu svých citů, abychom otupili pronikavost svého myšlení, abychom slevili z celé síly své bytosti, pak buďme jisti, že máme před sebou práci polotalentu nebo dilettanta. Pravý umělec, i když je štván nejhlubším hořem, i když vykřikuje svá nejčernější zoufalství, užívá k tomu bezděčně prostředků co nejmocnějších. Budí v nás proto vždy dojem buď síly, vášně, hloubky, citové jemnosti, zpěvnosti, barvy nebo výmluvnosti, zkrátka elementů, jež jsou nositeli a stimulanty života. Jeho melancholie a zoufalství jest pak toliko temným pozadím, od něhož se odráží planoucí purpur jeho umělecké síly, která jest u něho totožna se silou životní.

Lze proto mluvit ve světě umění a kultury o dvou základních pohybech a procesech. Prvý je tvůrčí a soustředný i směřuje od života k umělecké formě: napětím síly, mocí vnitřní askese a kázně zhuštěny

jsou velké massy životní látky v umělecké dílo. Druhý proces zakládá se na účinku díla a vyzařování sil, do něho svedených. Tento druhý proces vede od umění nazpět do života — či lépe řečeno (ježto život nezná žádného „nazpět“, žádného návratu a opakování) dále do života, budoucnosti. Dílo vybavuje své ztajené potence, uvolňuje tlak svého zajatého a zhuštěného žáru, rozlévá do daleka a široka své účinky; strasti jednotlivce, jenž mu tolik obětoval ze svého osobního štěstí, jsou bohatě vyváženy krásou okamžiků, jež dílo připraví stům a tisícům jiných lidí. Účet je vyrovnán, umění splácí životní svůj dluh s hojnými úroky. Zdánlivý nedostatek oekonomie i tragické plýtvání životem, jež jsme viděli u tvořícího umělce, to vše, spatřeno nyní z této druhé strany, nabývá účelného smyslu. Proto jen bylo jít jednomu člověku výhní tvůrčích strastí, aby jiným bylo učiněno břímě života lehčí a jeho zdánlivá odvrácenost od života, jeho duchovni askese byla toliko stavidlem, zadržujícím proudy života se vším jejich kalem a bahnem a propouštějícím z nich jen tenký, čistý pramének krásy.

Toť rytmus každé umělecké kultury, tento dvih a klad, toto zvedání se jedinců nad hladinu, vysoký výšvih tvůrčích vln a jejich široké rozlévání se do davů a věků. Námaha tvůrčí nejen že nebyla marna, ale ona byla v tom smyslu nutna, že tvrdosti jejího napětí odpovídá slast a sláva splnění — kdyby bylo napětí menší, cíl nižší, úkol snadnější, nebyla by tato slast tak sladká, tato sláva tak vítězná. V umění právě tak jako jinde, ba ještě více, platí zákon, že ničeho nedosahuje se zdarma a že hloubkou touhy měříme štěstí jejího úkoje. Bez putování po poušti nelze vkročit do zaslíbené země a každému mocnému výkřiku duše musí předcházeti stejně mocné vtažení dechu. Umění žíti silně a statečně nemůže míti nic společného se stařeckou moudrostí kvietismu, která obchází život se strachem, že by se mohla spálit na jeho žárech. Ale záleží naopak v odvaze, uložiti si co nejvíce odříkání a touhy, aby tím sladší byla rozkoš splnění, postaviti si své cíle co nejvýše, aby energie měla možnost nejvyššího rozpětí; rozhoupat kyvadlo svého života do nejdelšího oblouku. Dle Schopenhauera pohybuje se sice toto kyvadlo mezi hladem touhy a nudou splnění, ale kdo nehledí na svět tak nevlídně jako frankfurtský pessimista, přizná dozajista, že každé ukojení touhy, třebas skutečnost zůstávala vždy daleko za kouzelnými barvami snu, nekončí nudou — leda snad u povah vlažných, u nichž touha sama neměla již pravé dychtivosti — nýbrž že u lidí se silnými a zdravými instinkty životními každé velké splnění přináší sladký úkoj, mír, osvobození a uvolnění dráhy k dalším cílům.

Překonávati žádosti nikoliv potlačováním a sebemrzačením — jak toho žádalo křesťanství — ale jejich nasycením, toť jeden z hlavních příkazů nového mravního zákoníka. Jen ten je schopen velikého štěstí, kdo měl před tím hazardní odvahu veliké illuse a veliké touhy. I když je touha zklamána — a plně uspokojena není vlastně nikdy — i toto zklamání patří k plnému vyžití lidské existence, jím teprv otvírá se cesta ke každému vyššímu poznání. V tom právě jest význam prožití pro umělce. Není třeba, opakuji, aby umělec prožil situace a osudy postav, jež tvoří, ale o to běží, aby poznal ve svém nitru co nejmocnější napětí snu a touhy, blahodárnou sladkost splnění i hořkost zrádných illusí, neboť jen projde-li celým tímto kruhem, v němž točí se všechen život, dospěje k oné výši poznání a klidu, k oné osvobozující distanci, v níž má státi jeho dílo od skutečnosti.

Umělecká duše, je-li nenasycena, je pobouřena hladem, její poměr k věcem bývá křivý a dětinsky vzdorný, elementárními vášněmi zakalený. Tyto vášně se pročistí a změní se ve vášeň krásy a tvorby teprv tehdy, prožije-li umělec z linie lidského osudu tolik, aby porozuměl zákonům života a porozuměním se od něho uvolnil. Jen prožitím, ať blahým či bolestným, stává se schopným nejsvobodnějších a nejsladších vztahů k životu: humoru, laskavé skepse, soucitné ironie, rozkoše čisté formy. Tak jako každé panenství, jest i umělectví životem nedotčené soudcem nejpřísnějším, ale také nejnespravedlivějším, ježto soudí něco, čeho nezná. Blahodárná moc prožití jeví se zvláště u stárnoucích umělců; jen z klidu ukojení a poznání prýští jejich formová harmonie, jejich návrat k základním a prostým radostem života a všecka stajená moudrost jejich díla. Hladová touha mívá zlé a závistivé oči, štěstí však činí silným a dobrým.

Ale jen ten smí přijímat polibky života s radostným úžasem a zanícením, kdo měl před tím tolik vnitřní čistoty a síly, že dovedl dát přednost mukám velkého snu

před malými radostmi dne. Jeho odříkání je bohatě odměněno, ne-li na osudu jeho vlastním, tedy na životě jiných. Tím, co bylo stvořeno v zápasech tvůrčí snahy, v bolestném soustředění vůle a snění, obohacen je život v tisících jiných bytostí o nové záchvěvy srdcí, o nové blesky myšlenek, o nové plameny ekstasí a symfonie bytí rozšířena je o nové souzvuky a melodie. Lze proto mluvit o příčinné vázanosti mezi oběma procesy: čím krutější napětí tvůrčí, tím bohatší a sladší žeň kulturní. Saure Wochen, frohe Feste.

*

Tento rytmus a zákon platí pro všecku uměleckou tvorbu a pro každou kulturní epochu, tedy i pro moderní umění. Nebyl však na moderním umění dosud zcela naplněn. A to zcela přirozeně proto, že moderní umění chtělo příliš být uměním přítomnosti, den ode dne pokračujícím a ničím neohraničeným, než aby mohlo dospěti již k svým nejzazším dokonalostem, uzráti k svým posledním sladkostem. Moderní umění chtělo — jak to již spočívá v jeho jméně — být výrazem dneška. Usilovalo o to, vytěžit kulturní hodnoty ze života, jejž právě žijeme — či lépe řečeno: ze života, jejž tvůrcové moderního umění a jejich vrstevníci ve svých letech žili. Neboť nesmíme zapomenout toho, že jejich dnešek je pro nás již dost vzdáleným včerejškem a že pojem modernosti nabývá vždy po několika letech nových nuancí svého smyslu.

Moderností zvykli jsme nazývati onu snahu, která chce vyprostit umění ze starých stylů a konvencí, jež postupem doby ztratily svůj životní základ, a která chce tvořit umění a kulturu ze současných útvarů žití, z našich názorů o lidech a věcech, z našeho pocitu existence a při tom stále ještě se zřetelem k budoucnosti. Známe však modernost právě jen jako toto úsilí, ale nezvykli jsme dosud příliš myslit na to, jak toto úsilí bylo uskutečněno. A přece je čas na to myslit, vidíme-li, jak tvůrcové a přední nositelé moderního umění sestárli již při svém díle a pozvolna odcházejí. Až dosud myslili jsme při slově „moderní umění" především na něco nového, nebývalého, na smělé experimenty a výpravy za novým stylem, na hnutí zápasná, revoluční a kritická, plná odboje a negací. Pohlíželi jsme na moderní umění nejraději z této strany, viděli jsme jen tuto ze dvou jeho tváří, měli jsme na mysli jen jeden z obou výše zmíněných procesů, onen proces tvůrčí a soustředný, v němž je tolik krutého a hořkého.

Bylo vskutku třeba bolestné analysy, okázalých drsností naturalistických a odbojů střízlivosti proti konvenční poetičnosti, mělo-li se moderní umění dokonale emancipovat od oněch esthetických představ, jež mu odkázal klassicism a romantism. Jen touto cestou mohlo dospět k poznání, co jest dnešek a jaké má právo oproti starým, odumřelým útvarům životním. Ale z poznání, k němuž moderní umělec takto došel, bylo mu nejprv hořko a truchlivo. Skutečnost, jak se mu zjevila po rozčarování z barvitých romantických illusí, působila naň odpudivě. Ale tento odpor a hnus byl často jeho jedinou inspirací, ostrým kamenem, o nějž brousil a tříbil svůj probouzející se pocit nové krásy. Nekulturnost vládnoucích společenských vrstev plnila jej rozhořčením, nenávist k měšťácké plochosti a nedůvěra k demokracii hnaly jej do ostentativního aristokratismu anebo budily v něm pocity, že je pozdním synem starých krás, pro něž už není ve světě místa.

To jsou zřídla hněvů, melancholií, spleenů a dekadentních nálad, jež ovládají největší část moderně uměleckých snah v jejich počátcích, nejvíce ovšem v literatuře. V malířství byl poměr k modernímu životu arciť radostnější, spočívalať modernost zde právě v tom, že k novému krásnu malířskému dospívalo se důvěrným a láskyplným vztahem k věcem současného života, vztahem ryze esthetickým, morálními a sociálními úvahami nekaleným. Nežli však spadlo s očí bělmo, zastírající zděděnými konvencemi vlastní vzhled světa, bylo třeba mnohého rozboru postřehů, statečné střízlivosti, jež se neleká strhovat s věcí závoje a líčidla, útočné energie, jež proniká povrchem obrazů, jaké svět skýtá, až k skryté hudbě jejich nálady, a především bylo třeba nového podání, nové methody a techniky, což všecko vyžadovalo úsilí, cviku, vytrvalosti a kázně.

A tak měla celá jedna generace literární a výtvarnická dosti práce s tím, aby se osvobodila od lživého a falešného světa pseudouměleckých šablon i aby se duchem, zrakem a srdcem zmocnila moderního skutečného světa. Vidíme proto na

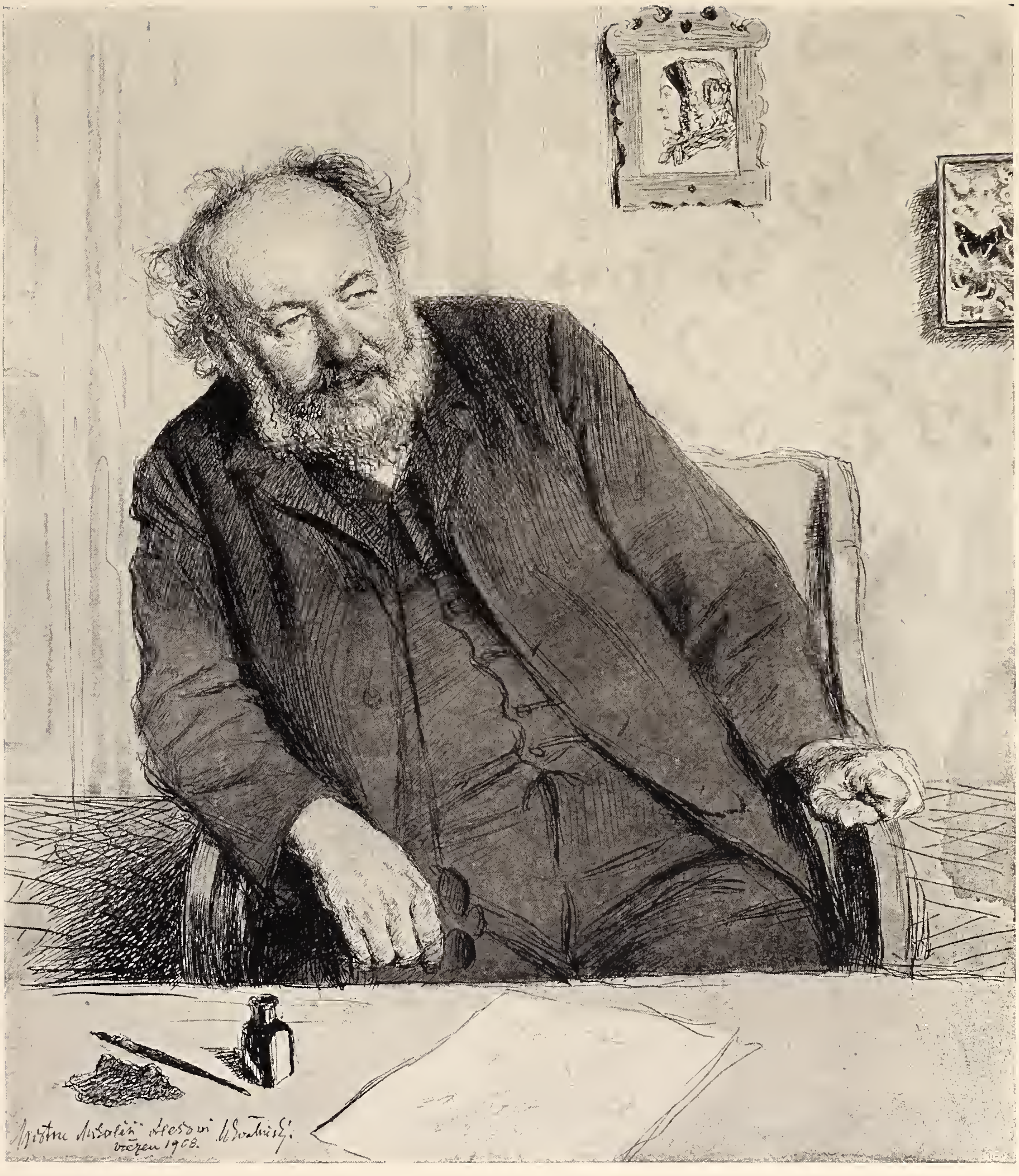
nich jistý rys heroismu, nechť již tito tvůrcové modernosti slují Balzac, Zola či Ibsen, Manet či Degas, a máme je v úctě především pro tuto mocnou iniciativnost, s níž objevovali modernímu člověku pevninu, na níž stál a jíž pro zděděné esthetické předsudky neviděl. Oni svými obřími pěstmi popadali horký, dravý život za celist, dívali se do jeho jícnu a zkrotivše jej, učinili jej podnožím nové krásy. Toť stále onen prvý proces: hromadění životní látky, uvědomování si nových hodnot života, svádění jeho elektřiny do nových ohnisek. Známe umělce tohoto pokolení více jako iniciatory, odbojníky a zápasníky nežli jako vítěze. A to proto, že jejich úsilí počíná se teprv dnes, před naším zrakem, měnit ve vítězství a kruté, trpké týdny jejich života ve sladké svátky pro nás.

Toť právě krátký sm sl toho, co chci říci a k čemu směřují tyto úvahy: modernost přechází před našima očima z prvého stadia odboje, zápasu a úporné tvorby do druhého stadia, požitku, oplodnění a obohacení života. Nejen však před našima očima, ale i v nás samých, neboť my, kteří žijeme přítomné dni kultury, jsme nejen svědky, ale i vykonavateli a latkou tohoto procesu. To, co velcí heroové, výbojníci a mučedníci modernosti stvořili v potu a krvi, máme my již právo cítit v harmonii a sladkosti. K čemu jim byla vzpruhou nenávist a vášnivý zápor, v tom smíme my již milovat kladnou krásu, s čím oni utíkali se z tržišť a z tlačenic nechápavých davů, tvoříce jen pro sebe a nemnohé, to smíme my opět roznášet dnes do davů a rozměňovat jejich zlato v drobnou minci, jež v rychlém oběhu počíná kolovat celou společností. Neboť, zkrátka řečeno, mízy a šťávy, které za jara moderní kultury byly ještě trpké, dozrávají k sladkosti, zápas přechází ve vítězství. touha ve splnění.

Moderním hnutím uměleckým nejen že byly z duše a žití člověka našich dob vybaveny nové esthetické hodnoty, ale tyto esthetické hodnoty vracejí se nyní nazpět do života, zúrodňují jej a stávají se jeho vývojovými silami. Moderní život nejen že byl moderním uměním vyjádřen, ale toto umění působí naň zvratně, moderní život je tímto svým uměním pronikán a znenáhla přetvářen. Mohlo by se říci, že moderní život je moderním uměním vždy více modernisován, to jest, že ono sesiluje a zvýrazňuje jeho vlastní karakter. Moderní umění, vyrostlé z nových útvarů života, mění se samo v sílu života, jež tyto útvary žene k čistší a čistší krystalisaci a pracuje k tomu, aby z rozptýlených náběhů vzkvetl celistvý a plný styl. Současně co ideje sociálního osvobození tvoří nový zevní rámec pro společnost budoucnosti a tím i pro její kulturu, počíná umění již dnes budovati podmínky pro subjektivní, duševní život člověka oněch lepších dnů a dává proň vyvěrati novým studnicím krásy, požitku, ekstase a lásky.

Nebylo dojista bez příčiny, že pojem modernosti byl zvláštními associacemi sloučen s představami čehosi nepokojného, nervosního a vzpurného, bez víry a nadšení těkajícího, pessimismem a sžíravou reflexí otráveného, kterýmižto rysy ostře se odlišoval od starosvětské idyličnosti (ať již skutečné či domnělé) dřívějších dob. Ale tato sdružení představ počínají dnes mizet již i z nejopozdilejších mozků. Moderní kultury neleká se už nikdo, vyjímaje klerikální ob kuranty a kde kdo těží z toho, co přinesla ona životu nového a krásného, od publika divadelního, které svým enthusiasmem pro Wagnera způsobilo, že domnělá hudba budoucnosti, staropočestnou kritikou zažehnávaná a vysmívaná, stala se již dnes chlebem velikých davů, až k těm gymnasistům, kteří četbou dekadentů počínají své literární vzdělání, k slečinkám, jež nerozpakují se už maminky vodit na Ibsena a naturalistická dramata, i až k tomu poslednímu filistru, jenž si zakládá na tom, že si dal vystavět dům v moderním stylu a že má byt opatřen „secesním“ nábytkem. Neříkám, že by na všecky tyto své úspěchy musilo být moderní umění právě hrdo, ale naznačuji-li, jak se ono zpopularisovalo, jak snahy jeho se rozředily, jak se stalo kořistí snobismu a kariérnictví, jest i to svědectvím, jak daleko a široko se ono rozlévá dnes do života a jak si jej podmaňuje.

Moderním být neznamená už dnes odlišovat se od průměru, ježto přec i tento vzdělanostní průměr po celé Evropě počíná být sám provedením. Kdo chce být nad průměrem a jíti přes něj, tomu kynou opět již jiné otázky a úkoly, rodící se s otvírajícím se dvacátým věkem. Neboť to, co míníme moderností v umění a kultuře, jest produktem devatenáctého století, to vniklo k nám, zvířilo a oplodnilo náš život v posledním decenniu uplynulého



MAX ŠVABINSKÝ.
MIKULÁŠ ALEŠ



M. ALEŠ.
POUTNÍK.

století a vyjádřilo se v umění do té míry, že se to stává všeobecně uznávanou a klidně přijímanou vymožeností pro veškerý kulturní celek. Všecka literatura, inspirovaná životem tohoto století i jeho sociálními bolestmi, všechen naturalism i všecky psychologické malby lidských typů z tohoto věku krise a přechodu, všecka lyrika poromantická, symbolická a dekadentní, Ibsenovo drama, hlubiny soucitu Dostojevského i mravní pathos Tolstého, Nietzschovy protesty proti demokratickým tendencím doby i jeho hymnické vidiny velikého jedince, Wagnerovo hudební drama i Straussovo hudební přebásnění velikých typů světové poesie, v nejnovější době Rodin a celá veliká epocha francouzského malířství, teprv dnes pro Evropu objevená — všecky tyto zjevy, směry a díla, jejichž tvůrcové z největší části již zemřeli, a z těch někteří v osamocení, exilu nebo šílenstvi, to všecko představuje pro nás dnes něco hotového a celého, nejen chtění, ale i dosažení, něco co nestojí mimo náš život, nýbrž co je podstatnou jeho součástí a na čem budujeme svou životní kulturu.

Modernost přestala být už revolučním odbojem umělecky cítících menšin, ona jest dnes cestou k novému umění života a novému jeho stylu pro kde koho, pro každého, kdo dovede si osvojit, strávit a milovat všecky ty nové hodnoty, jež z moderního umění proudí dnes tak mocně do života. Takovým způsobem vytěžilo uplynulé století krásný smysl a vzor životního umění z dlouhé a bohaté existence Goethovy. Kdyby dnešní doba měla svého Goetha totiž svůj veliký vzor, pro harmonii mezi životem a uměním a pro sebevýchovu na uměleckých prvcích současnosti, pak by to musily být ony výše uvedené snahy, ideje a díla, z nichž by vylušt l sladkou moudrost svého životního sklonu. Jako on a jeho generace, měla i naše svůj Sturm- und Drang, ale právě tak jako v jeho bouřlivém mládí nebylo vznětu, vášně a bludu, z něhož by nebylo vykvetlo poznání a umění, tak i všecky bouře a nemoci modernosti mají svůj výchovný význam pro naše pokolení. Těmito krisemi a křečovitými otřesy bylo nám projít, měli-li jsme se osvobodit od mrtvých model a dospět k svému vlastnímu životnímu ideálu. Díváme-li se dnes na tato prvá období modernosti už z jisté dálky, není to zrada mladých snah, ani únava, je to prostý průběh životního zákona. Bojovalo-li se o něco, nastane dříve či později den, kdy se přehlíží to, co bylo vybojováno. Umění musí vrátit životu, co mu vzalo, musí po bolestném napětí tvorby rozlévat kolem sebe souzvuk a klad, musí se zkrátka vtělovat v kulturu života, má-li naplnit své poslání v řádě duchovním a společenském.

Kulturou však stane se umění teprv, když se přelije do života, neboť kultura jest nejvyšší forma života, jeho nejúčelnější úprava, jeho styl. Každá kultura jest soustavou požitků. Jest pokusem zachytiti a udržeti určitý tvar života, velikými jedinci za cenu krutého úsilí a tuhé kázně vypěstěný, zřídla krásy a mocných vznětů otvírající a hluboký smysl životu dávající. Chce udržeti život v tomto tvaru, pokud jen možno, po věky a generace, a pojmouti do tohoto útvaru co nejvíce lidí, tak aby to, co bylo jednou vytvořeno a co se osvědčilo jako zdroj krásy, štěstí a moudrosti, bylo vytěženo až do dna. Každá kultura opírá se proto o hodnoty životního kladu, s Nietzschem mluveno, i když — jako u kultury středověké — nejhlubším jejím smyslem je zápor života; i pro své touhy protiživotní nalezne si, je-li opravdovou kulturou, positivní umělecký výraz, jímž se do života vrací a jej obohacuje. Gothická kathedrála byla stvořena jako kollektivní výraz touhy po nadsmyslnu v nesčetných duších, které nesly pozemský život jako břímě a těžkou zkoušku, ale protože tento výraz byl velkolepě umělecký, přispěla tato díla k zkrášlení a zvroucnění života, z něhož štíhlými svými pilíři a špičatými oblouky chtěla prchnout nad hvězdy.

Žádná opravdová kultura nemůže žít z negací a nenávistí. Kladné hodnoty, jí vyt ořené, proniknou tak hluboce celým životem, že se stanou jeho nezbytnými prvky, třebas že se o nich pak již stále nemluví, tak jako se nemluví o takových samozřejmostech, jako jest na př. potřeba vzduchu a vody. To, co u tvůrců kultury bylo vědomou ideou, jest u generací v této kultuře zrozených již životním instinktem, jímž prodchnuto jest bezděčně každé jejich slovo a gesto V tomto smyslu lze nazvat kulturu v jejím nejčistším vplynutí do života systémem samozřejmostí Tak na příklad nenabudeme z klassické literatury francouzské XVII. a XVIII. století dokonalého obrazu o všech těch rozkošných věcech, mezi nimiž lidé té

doby žili, o slohu jejich nábytku, o gracii maleb o formách tehdejší společenské elegance a přepychu onoho aristokratického života. Mluvit o tom a zvlášť to oceňovat byl by považoval kulturní člověk oněch let za plebejské. Radovali se z toho ze všeho, ale vyslovovali svůj duševní život při tom tou nejabstraktnější, nejméně smyslnou a nejbezbarvější mluvou, jakou znají dějiny literatur. Vzorem takovéhoto potomka staré kultury, která cítí tak své kladné hodnoty, že jich už vlastně ani necítí, jak jí přešly v myšlení a krev, je Stendhal — aristokrat, jenž přejímá ještě v letech ponapoleonských duševní dědictví starého régimu jako něco samozřejmého. Bylo třeba teprv udivených očí a hladových duší moderních plebejců, lidí bez tradice a minulosti, aby vylíčili bohatým slovníkem lesk takovýchto starých kultur, které oslňovaly jejich zrak proto, že už jim byly vzdáleny a nedostupny a že tím ztratily pro ně svou někdejší samozřejmost

I my počínáme žít uprostřed samozřejmostí moderního života, důkaz to, že život tento vytváří si již svou kulturu. Co ještě před nemnohými lety soptilo a bouřilo, sesedá se v pevné vrstvy půdy, na níž pohybuje se náš život. Nerozčilujeme se již pro to, oč ještě před deseti dvaceti lety bylo třeba bojovat s nasazením celé bytosti; přijímáme výsledky těchto bojů jako vymoženost, přecházející v naše denní konání a snažení. Tím jen potvrzujeme, že ony boje nebyly vedeny marně. Zápasníci, pro něž tyto nové věci byly životním osudem, nemohli se dočkat lepšího dostiučinění, než vidí-li, jak to, co bylo u nich osamělou odvahou, je nyní denním chlebem mnohých. Jest ovšem pravda, že ke kulturním hodům, jež nastávají po dlouhé, perné práci, dostaví se mnoho nepovolaných, se špinavýma, hrabivýma rukama. Za vítězící novou snahou táhnou se vždy hejna malých duchů, kteří čijí v tom svůj prospěch. To, co prvým vyznavačům bylo věcí drahou a svatou, jíž zůstávali věrni při všem odříkání a obětech, k tomu se hlásiti jest pro epigony pohodlno a snadno, pomáhá jim to jen k příjemnostem a zevním úspěchům Ale tyto zjevy jsou přece jen příliš podružné, aby mohly zkalit radost nad dosaženým vítězstvím, nad naplněním zákona, jenž chce tomu, aby příštím generacím stalo se sladkým a lehkým, co předchůdcům bylo ještě těžkým úkolem a obětí.

Jak nevčasno by bylo pojímat modernost stále jen z oné jedné heroické, bojovné a bolestné tvůrčí stránky a jakou krátkozrakostí by bylo nevidět dnes její změněný vztah k životu, o tom svědčí již to, že i onoho strastiplného heroismu zmocnily se snobism a móda a učinily z něho výnosnou pósu. V letech, kdy se moderní umění teprv tvořilo, vyžadovalo býti novým a svým velkého odhodlání a obětí. Na této cestě nedocházelo se ke karieře a úspěchům. Dnes naopak není lepšího doporučení pro debutanty v kterémkoliv umění než tvářit se novotářsky, hrát si na psance, šosáky vysmívaného, konvenční formy lámajícího. Těch, kteří to činí z vypočítavosti, jest dnes tolik, že velmi těžko rozeznáte mezi nimi ony vzácné a řídké, kteří přinášejí skutečně něco nového z vniterné tvůrčí nutnosti. Od dob romantiků rozšířila se theorie o geniovi, jenž jde před svou dobou a kolem jehož hlavy svítí svatozář tím mocněji, čím více je mu zakoušeti příkoří od nechápavých současníků. Poslední generace viděla pak tuto theorii demonstrovánu na skutečných případech soudobých umělců: viděla Wagnera, štvaného světem a procházejícího nejtěžšími zkouškami, než dospěl k svému triumfu; viděla statečné kohorty nových malířů, kteří stranou od oficielních Salonů tvořili v tuhé a málo vděčné práci díla, jichž buržoasie nekupovala; viděla poety, obestírající se krvavým nimbem prokletí, slyšela výsměch, jenž se snášel na hlavu Rodina, Muncha a Gauguina. Spojením výše zmíněné theorie o geniovi s těmito konkretními zjevy došlo pak v hlavách ješitných epigonů a spekulujících snaživců k tomuto logickému pochodu: znakem velikých umělců je, že trpěli mnoho nepochopením a neuznáním; trpím-li tudíž podobně anebo tvářím-li se, jako bych takto trpěl, jsem též veliký umělec anebo mohu být alespoň za takového považován.

Této logice podléhá však i obecenstvo. Ono vychytralo, ono nechce platit již za hloupý dav, o němž by snad budoucnost řekla, že ve své tupohlavosti neviděl před sebou rodit se genie, i hledí proto umělcům vystupujícím s něčím odvážným a novým raději cestu k uznání uvolnit nežli zatarasit, nestarajíc se mnoho o to, je-li tato odvaha a novost projevem skutečné síly či jen pretencí, ničím neodůvodněnou. Tomuto stanovisku jest nakloněna i většina kritiky, i ona snaží se vyhnout

se každému zdání, že by byla šosácká a že by ji něco nového a smělého zaráželo. Následek toho je, že nebylo snad doby, kdy by beztvárnost, tvůrčí malomoc, maskovaná „velikým chtěním“, nedostatek stylového úsilí byly tak málo na překážku úspěchu jako dnes a kdy by z technické nouze bylo tak snadno a výhodno učiniti uměleckou ctnost.

Epigony upoutává na moderních tvůrčích individualitách nejvíce jen to, co je na nich ostentativního a vyzývavého, jejich pohrdání hladkou virtuositou, jejich provokativní sklon k primitivnímu nebo barbarskému. Co však u takového Muncha a Gauguina jest pouhým rubem kladných hodnot, jež stvořili; něco, co bereme s ostatním již v počet, ale co nesmí být považováno za podstatný element jejich umění a co zůstává i u nich přece vždy nedostatkem (neboť nedám se přesvědčit, že by nepůsobili ryzeji a dokonaleji bez těchto úmyslně předstíraných nedostatků techniky) právě tyto nedostatky bijí nejvíce do očí lidí, kteří nemají smyslu pro pravou hodnotnost a kladnou krásu a ulpívají proto na negaci, která je vždy effektnější a interessantnější. Jsou-li pak tito lidé filistry, pošklebují se těmto umělcům a prohlašují je za blázny, nevidíce na nich nic, než tyto negace konvenčních forem. Pracují-li však nešťastnou náhodou sami v umění a mají-li k tomu bohémskou touhu drážditi šosáky, napodobují z děl vynikajících modernistů jen tyto negace a okázalé technické přehmaty.

Ještě více než v malířství lze pozorovat toto pretenciósní přenášení se přes požadavky určitého genru a jeho techniky v literatuře. Vždy více ubývá u nás pravých dramat, romány se stávají vždy nečitelnějšími a novell autoři, kteří chtějí platit za moderní, téměř ani nepíšou. Proč? Proto, že tito autoři považují nanesení co nejsubtilnějšího psychického materiálu za hlavní věc a hledí působiti především neobyčejností themat a vysoce vyšroubovaným tónem, nestarajíce se však příliš o to, zdali svou věc dobře udělali. Zapomínají, že popsat celé archy dušemalebnými traktáty nebo náladovými popisy přírody jest nepoměrně snazší než napsat několikastránkovou dobrou povídku. V hudbě však jest modernost nemyslitelná bez technické pohotovosti, ale zde se vrhá pseudoheroism epigonů na jiné její stránky: znehodnocuje vlastní hudebnost, ruší každou formovou krásu, paraduje beztvárností a chaosem. Vychloubá se na př. dissonancemi, které se dávno již staly lacinou šablonou, ale předstírá pořád ještě, jakoby přijít s nimi bylo zvláštní statečností. Modernost má všecko přikrýt a omluvit. K těmto koncům vede ve všech uměních tento anachronism, pojímat modernost toliko z její stránky negativní, útočné a válečné, když ona ve skutečnosti má svou heroickou dobu již za sebou, chvástat se zmužilostí, když není nepřátel, hrát si na mučedníka, když není utrpení!

Význačným rysem modernosti na sklonku devatenáctého století byl také pessimism. I o něm dnes platí, co bylo právě řečeno o heroickém pojímání umělecké tvorby. Měl před lety svou hlubokou pravdu a životní nutnost, klesá však na pouhou šablonu a pósu a vydává svědectví duševní stagnace a chudoby, je-li v tomto smyslu papouškován ještě dnes. Pessimism byl slitinou veškeré oné hořkosti, jež provázela tvůrce moderního umění, když se odpoutávali od konvenčních názorů a uvědomovali si svůj vztah k společnosti a světu. Aristokratická společnost byla ta tam, buržoasní je rozhořčovala a ony vrstvy lidu, v nichž dříme budoucnost, ještě jim nerozuměly. Nebylo tedy pro nové umění sociální podlohy, dostavoval se pocit osamělosti, ba i nadcházejícího konce; sociální problém budil úzkosti, hrozil revolucí, zřícením celé kulturní budovy. Byli-li pak tito noví umělci proniklí vášní pravdy a chtěli-li s těmito úmysly kreslit skutečnost, nanášeli do těchto obrazů všecku čerň svého sociálního pessimismu. Neviděli na moderní společnosti z počátku nic než degeneraci, mamon, zločin, ohyzdnost a neřest a jen znenáhla orientoval se zrak jejich v domněle pustém shonu soudobého života na tolik, aby viděl co nového a nadějného pod tímto povrchem roste.

Tento sociální pessimism, jímž byla zabarvena tvůrčí hořkost zejména v éře naturalismu, přestal dnes už být převládající náladou u kulturních lidí a ustupuje, neříkám že právě optimismu, alespoň však jisté víře v budoucnost tou měrou, jakou dnešní kulturní lidé, nejsou-li zaslepeni předsudkem, musí seznávat, že věc kultury nepadá s úpadkem aristokracie a buržoasie a že v demokracii a socialismu jsou sliby a záruky nového jejího rozvoje. Pessimism předchůdců byl zároveň ozvu-



MIKULÁŠ ALEŠ
KVETOUCÍ STROM

kem mravní a rozumové krise, jíž procházela duchovní Evropa ke konci století, když cítila, že mosty nazpět k náboženské víře a starosvětským idyllám jsou navždy spáleny. Pojala ji na chvíli úzkost ze všeho, čím se jinak století toto honosilo: ze zápasu světla proti tmě, z vědy, z vítězství práce a techniky; to vše zdálo se jí pojednou marným, nedostatečným, bezútěšným. Přestávalo se věřit vědě a rozumu, v záchvatu této slabosti jali se někteří moderní duchové volat po ztraceném bohu, vlna beznaděje šla světem. Ale přelila se zase, je už dnes za námi; záchvat slabosti pominul a moderní svět po tomto zakolísání jde zase dále svou drahou, hnán svými vlastními neodvratnými vývojovými silami.

U nás v Čechách byl to však pessimism jiného druhu, pessimism v cítění národním, jímž vybíjela mladá modernost své hořkosti a pathos svých nenávistí. Moderní generace nalezla všecku konvenčnost a prostřednost v umění úzce spiatu s vlasteneckou soběstačností, s povrchním nacionálním enthusiasmem, který zájmem národa přikrýval každou hloupost a špatnost i nepřipouštěl poctivé kritiky našeho prostředí. Boj o umění a kulturu byl proto v prvé řadě bojem proti této vlastenecké pohodlnosti. Optimisticky se tvářícím augurům bylo třeba hlasitě do očí volat, jak máme málo umění a skutečné kultury. Ale ti, kteří tak volali, nežili přec jen z tohoto záporu? Za ta léta stvořili přece také něco svého, kladného, a to nemohlo zůstat bez účinku na celý český život i na život jednotlivců? Před patnácti, dvaceti lety to byly osamělé hloučky, které chtěly žít poctivějším a kulturnějším životem a za to, že nešly s všeobecným vlasteneckým proudem, bylo jim snášet nejedno příkoří. Jejich zápas však měl za následek, že mladí lidé čeští, kteří dnes vstupují do života, netrpí již tak tyranií vlasteneckých hesel a že nalézají vůkol sebe svěžejší ideové žilobití, více umělecké pravdy, snahy a poctivosti a že český život nepotřebuje se jim už zdát pouští, z níž by musili toužebně vztahovat ruce po kulturních rájích Evropy.

Kdo by dnes chtěl paradovat oním trpkým a otráveným češstvím, jaké vyjadřují na př. prvé knihy Macharovy, dával by jen na jevo, že zaspal důležitou kapitolu v rozvoji českého ducha. K takovýmto pocitům měla by dnes právo jen zase nová, silná osobnost, jíž by nestačila celá bilance veškeré naší kultury, která by chtěla ještě přes dosavadní modernost dál a která by cítila v sobě také sílu přes ni dále tvořit. Takovýto pessimism zavazuje; jemu musí odpovídat pýcha a bohatství ducha, jemuž stav jeho národa k rozvoji nestačí, on je jednou z privilegií duševní aristokracie. Stává se však příznakem duševního plebejství, je-li přežvykován v nepravý čas ústy prostředních a malých lidí, tak jako je plebejstvím vždy, žije-li kdo toliko dutými, prázdnými negacemi a nenávistmi, neboť kultura — opakuji — je soustavou kladných hodnot a každá negace a nenávist musí býti legitimována nedočkavou touhou tvorby, zrazeným a velikým snem nebo vysokým ideálem, jenž bouřlivě volá po splnění.

Jsou to duše nuzné a neplodné, které věčně naříkají na poměry, hrají si na pronásledované kacíře a stále mluví jen o tom, co jim život ztrpčuje, od nichž však nikdy neuslyšíte, co milují a co jest krásou jejich života. U takovýchto lidí mění se i nejkrásnější gesta modernosti v nepříjemnou grimassu. Činí-li dva totéž, není to totéž, a deklamuje-li dnes kde která tuctová dušička Macharovy Piráty a tváří-li se zoufale nad malostí českých poměrů, jest to svědectvím, že i tento pessimism ve věcech vlastenectví, jenž byl ještě před málo lety kacířstvím osamělých jedinců, stal se dnes už pósou mnohých a že na místo šablony starovlasteneckého optimismu nastoupila nová šablona laciného pessimismu a ironické, módní zahořklosti, stejně pohodlná a dutá jako ta prvá.

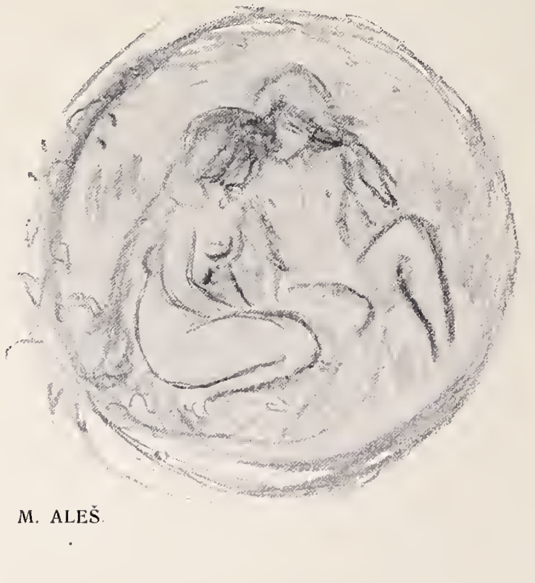
Příkaz kulturní povinnosti pro moderní lidi zní už dnes poněkud jinak než před lety. Neběží už jen o to, aby ideám modernosti bylo v literatuře a umění zjednáno místo. Tento úkol jest už z největší části vykonán. Pro tuto dobu není téměř nic nového, oč by bylo třeba zápasit. Důležitějším nyní jest, aby všecko to nové, co zvítězilo theoreticky jako esthetický princip a co bylo během let uskutečněno i v umělecké tvorbě, stalo se principem životního stylu a přešlo i v životní praksi. Moderní umění působí už dnes jako síla života — toť skutečnost hotová a nezvratná, projevující se i bez našeho vědomí. Ale zmocníme-li se této síly plným svým vědomím a ovládneme-li ji, vystupňujeme teprv dokonale její účinnost. Podmínky pro životní kulturu moderní jsou u nás zcela příznivy. Nežijeme arciť dost vlastním životem, naše vlastní kulturní tradice byla přervána a



▪ MIKULÁŠ ALEŠ. ▪
DALEKÁ CESTA MÁ
MARNÉ VOLÁNÍ.

vše, co nyní máme, je mladé, hluboko ještě dost nezakořeněné, ve svých základních formách odjinud přenesené. Ale přece jen život, jejž žijeme anebo jejž bychom žít mohli, není mnohem horší a chudší onoho, jaký se žije v zemích, jež se staly našemu pokolení předmětem touhy. Bolestně a hořce jsme si uvědomili, co nám chybí — ale proč jen stále dělat žebráky a neříci si také jednou, že máme své životní a kulturní hodnoty, jimiž se vyrovnáme i nejpyšnějším kulturním národům: bohatou zemi v samém středu Evropy, hospodářsky vysoce rozvitou a spějící k nejpokročilejším formacím sociálním; statečný a pracovitý lid s vysokou poměrně úrovní vzdělanostní, jenž představuje zdroj nevyčerpaných a nových kulturních sil; svou vyspělou kulturu hudební a svou Prahu, která již sama o sobě jest jedním z nejpodivuhodnějších útvarů života a umění na evropské půdě, sen velkolepé malebnosti, na jehož uskutečnění v kotlině vltavské pracovaly věky? Žíti mezi jejími starými zdmi a cimbuřími co nejintensivněji přítomnost, s historickým romantismem Prahy a světodějnými jejími reminiscencemi jako pozadím: není-liž už to samo lákavým úkolem, jenž by mohl vábit i mistry životního umění a požitku ze zemí starých, bohatých kultur? Málo je míst na světě, kde moderní život má tak čarovně starou dekoraci a kde sen středověku by tak těsně sousedil s ruchem současnosti, gothický týn s továrním komínem, fantastičnost s realismem, feudalism s demokracií — a tyto nabádavé, suggestivní kontrasty, neochabující stimulanty nálad a dojmových akkordů, toť osobitý a jedinečný fluid Prahy, její kulturní vůně, šířící se odtud do všeho českého žití, tak jako obdobné atmosféry jiných měst, Paříže, Vídně nebo Florencie, sdělují se celým zemím a pronikají vším jejich kulturním životem.

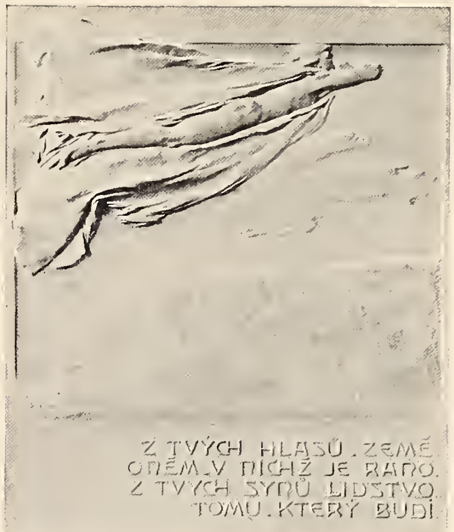
Žíti kulturně v Čechách znamená žíti životem Prahy anebo alespoň odleskem jejího života. Tento život má dojista svou určitou hodnost a své možnosti krásného utváření. Třeba jen umět jej vidět a nemít zrak zakalený lkavým historismem nebo moderností jen papírovou. Být v pravdě moderním znamená tolik, jako mít oči otevřeny pro reálné hodnoty přítomného života A zmocňovat se těchto hodnot, vytěžit jejich plný obsah duchem, zrakem a srdcem, moderním uměním vychovanými, toť pro tuto dobu nejbližší ze všech kulturních úkolů, před nimiž stojíme. Perioda literární a umělecké modernosti, již jsme prožili, počíná nyní vydávat své ovoce. Trhejme je, tyto plody, a hledejme mezi nimi ty nejsladší a nejzlatověji se rdící, bez otálení, nežli sami dokveteme a zhasneme — vždyť tím, čím jsme oproti svým předchůdcům, i těm, kteří přijdou s jinými touhami a snahami po nás, jsme jen svým vlastním snem krásy a svým vlastním způsobem, jímž jsme dovedli tímto snem prokouzliti svou krátkou lidskou existenci.



M. ALEŠ















S. SUCHARDA.
PLAKETY A
MEDAILE.



STANISL. SUCHARDA.
PODOBIZNA DĚCKA.



J. MAŘATKA.
STUDIE.



J. MAŘATKA.
PODOBIZNA.

GEORGE MOORE:

VZPOMÍNKY NA IMPRESSIONISTY.

(DOKONČENÍ.)

Pissarrovo místo v kavárně „Nouvelles Athènes" jen velice zřídka zůstávalo prázdno. Přicházel tam častěji než Manet a Degas. Když byli tito přítomni, naslouchával pozorně jejich hovoru, schvaloval jejich ideje a súčastnil se klidně zábavy. Nikdo nebyl tak přívětivý jako Pissarro. Nikdy jej neomrzelo vysvětlovati studentům z École des Beaux-Arts, proč není Jules Lefebvre žádným pozoruhodným učitelem kresby, ale nevyslovil nikdy něco pádného, překvapujícího, originelního. Pissarro byl moudrý, prozíravý žid, vypadal jako Abraham. Měl bílý vous a bílé vlasy, mimo to i pleš, ačkoliv nemohl tehdy být starší než padesát. Byl nejstarším z celé skupiny — ano, jistě byl nejstarším. Před dvěma lety zemřel ve vysokém věku, myslím v sedmdesáti pěti letech.

Viděl jsem jej naposledy v Rouenu, asi

před šesti lety. Nevypadal tehdy starší než před dvaceti lety a také duševně nestárl. Byl pln nadšení a zajímal se o všechno; maloval právě kathedrálu, patrně proto, že rok před tím tam byl Monet a maloval ji. Pissarro šel vždy ve stopách někoho jiného; byl všudybylem v malířství a liboval si v klikaté dráze. Ale neztratil přece nikdy svou individualitu, ačkoliv jeho bloudění bylo časté a bezprostřední; ani tehdy ne, když maloval jachty v Signacově manýře: pointillisticky.

Moje „Zpověď mladého muže" obsahuje ocenění Pissarra, které smím snad citovati, neboť smýšlím dnes stejně jako tehdy. Psal jsem tam o jedné skupině děvčat, sbírajících jablka v zahradě: „Smutné, fialové a šedé tóny skvostně sharmonované. Postavy pohybují se jako ve snách; stojíme na protějším břehu života, ve světě klidných barev a obšťastňující touhy. Jablka neodpadnou nikdy daleko od větví, koše, nad kterými se nahýbaji mladé dívky, nebudou nikdy naplněny; jest to zahrada, jakou život není s to poskytnouti, ale kterou malíř dovedl představiti ve věčném snu fialových a šedých tónů."

Pissarro maloval mnoho takových obrazů: stráně se sedláky, osekávajícími travní kaz. Nikdo nepochopil lépe dojemnost v osudu sedláka. Pissarro pochopil ji mnohem lépe než Millet, (který mi nikdy nepřipadal jinak než jako malíř osmnáctého století), než Romney a Greuze. Milletovy sujety liší se od jejich, ale malování je téměř stejné a duch je tentýž: oddaný fádním sentimentalitám.

Spor, který povstal po smrti Pissarrově, jsem již naznačil. Časopisy snažily se vyzkoumati, kdo byl vlastním vynálezcem impressionismu, kdo namaloval první impressionistický obraz. Bylo poukazováno k tomu, že Monet byl v Anglii a podléhal tam vlivu Turnerovu. Impressionisté samozřejmě obdivovali se Turnerovi platonicky, tak jako se obdivovali starým mistrům Salvatoru Rosovi a Hobbemovi, ale hlouběji tento osobní obdiv nešel. Není zapotřebí žádného zvláštního důvtipu, abychom pochopili, že malíři jako Turner a Constable, jichž cílem bylo zobraziti svět stínu, nemohli vzbuzovati nějaký intimnější interess u mužů, bažících po světě světla. Pochybuji, že bude kdy možno vyzkoumati, kdo namaloval první impressionistický obraz, neb co dalo podnět ke vzniku myšlenky, upustiti od polostínu. Jistě to nebyli ani Constable, ani Turner; víc nelze říci na tomto místě. Bylo by zajisté mnohoslibné zkoumání, vypátrati prameny umělecké školy a jakým způsobem povstává nová esthetika, jak se vyvíjí a roste z malého semínka až ke kvetoucí květině; ale zde nelze přetřásati tuto otázku. Ani tuto, ani neméně zajímavou o významu museí pro národy. Nutno spokojiti se zde stanovením fakta, že žádná sbírka nemohla by být anglickému či americkému městu tak užitečnou, jako sbírka impressionistů. Nejen že by vzbuzovala přání míti krásné předměty, ale myslím, že by mladíci a mladé dívky čerpali z krajin Sisleyových a Monetových neobyčejnou touhu po svobodě. I z Manetových obrazů. Manet zbavuje naši mysl snad více než kdo jiný předsudků, probouzí v nás ducha vzpoury proti všemu zastaralému, podněcuje touhu po dobrodružstvích. Adam v ráji, pohřížený v pozorování vycházejícího slunce, nebyl více nahý a beze studu než Manet. Gallerie impressionistických obrazů povzbuzovala by více než co jiného mladého muže k cestě do Francie.

Nejdůležitější je: každý musí nezbytně do Francie. Francie je pramenem všech umění. Jen s pravdou ven, my všichni tam chodíme, všichni jako hadráři s koši na zádech, abychom sesbírali, cokoliv najdeme na cestě, a — z nepatrných maličkostí povstalo začasté již bohatství. My učíme se od Francie nejen oceňovati umění, — nýbrž i život, nazírati na život jako na vzácný dar. V nějaké kavárně, v nějakých Nových Athénách, třeba by její jméno v žádném Baedekeru a na žádném plánu nebylo označeno, povznese se duše mladého člověka k oslavování života. Umění není než oslavování života a pouze uměním lze jej oslavovati. Francie jest pramenem umění. Počínaje Whistlerem, byli všichní, kdož malovali krásné obrazy, ve Francii. Whistler přinesl s sebou na svět přirozený smysl pro krásu, ale řeč, ve které se vyjadřuje, je podstatně francouzská. Courbet jej naučil malovati.

Chodíme do Francie jako hadráři s koši na zádech a háky v rukou, plížíme se tam a sbíráme nepatrné maličkosti a z těch povstalo často příští bohatství. Každý, kdo něčím vyniká nad své soudruhy, kdo jeví jen trochu vznešenosti v literárním světě byl ve Francii.

Vzpomínám, jak jsem se setkal v Akademii Julian s jistým šťastným hochem ze

severní Anglie, který náležel k střednímu stavu; mluvil s patrným lankashireským akcentem, neřekl nikdy nic obzvláště chytrého, prozrazoval nanejvýše inteligenci a kreslil velmi špatně, sotva že svedl proporce. Tento hoch nebyl nikdo jiný než Stott of Oldham. Co by z něho bylo bývalo, kdyby nebyl přišel do Paříže? Byl by kdy namaloval svoje krásné obrazy, kdyby byl zůstal v Oldhamu? Některé Stottovy obrazy patří k nejkrásnějším moderním dílům vůbec. Kdo se skutečně zajímá o malířství, bude souhlasiti s tím, co jsem řekl o výtečném Stottovi of Oldham.

Taktéž i Mark Fisher šel do Francie a vrátil se jako dobrý malíř. Začal v Americe, ale uměl vlastně vždycky malovat. Tak je tomu u všech, kteří nás poutají a okouzlují krásně viděnými a provedenými díly. Mark Fisher šel do Francie jako malíř, byl zrozen malířem, ale ve Francii dostalo se jeho umění charakteru, všechna svoje jásavá světla a stíny, všechen svůj zpěvný tón má z Francie.

Francie, mohu-li dosti často opakovati to slovo? Budete mne obviňovati, že přeháním, nazývám-li Francii pramenem veškerého moderního umění? Téměř všecko víno přichází z Francie a od sta let též všechno umění, přímo či nepřímo, vyjímaje naše Praerafaelity.

Naše praerafaelitské hnutí bude povždy věstiti slávu Anglie. Millais, Madox Brown, Rossetti; Millais ovšem přede všemi, byl snad nejpůvodnějším ze všech anglických malířů. Krajiny Wilsona Steera mají nyní nátěr anglického osmnáctého století, ale Wilson Steer nabyl svého umění ve Francii, jako všichni novější angličtí malíři. Byť se i vraceli k technice dřívějších anglických malířů, Turnera a Constablea, neošálí nás; je to zakuklení příliš průhledné. Je-li dnes vůbec co jisto, jest to toto: že každý, kdo dnes maluje, děkuje za své umění direktně či indirektně francouzskému vlivu.

Nicméně nechci zde rozhodovati, je-li tento vliv dobrý či škodlivý, a bylo by zajisté též těžko určiti, měl-li by jeden národ nevšímati si uměleckého pokroku národa sousedního. Japonci nebyli by se snad nikdy dopracovali k svému umění, kdyby byli viděli sochy Parthenonu, ale kdyby nebylo bývalo Řecka, nebyla by též možná italská renaissance. Nechť je tomu jakkoli, dnešního dne již není osamocení myslitelné. Ukázalo se, že svět není větší než lepenková krabička, a v tomto novém, úzkém světě musí se umění přizpůsobovati, jak nejlépe dovede, vládnoucím poměrům. Nezakážeme přece železnici a parníky, i kdybychom tím získali umělce větší než Phidias a Michelangelo. Proto náleží národní umění, bylo-li vůbec kdy jaké, patrně minulosti. A proto půjdeme tam, kde umění kvete, — jinými slovy: do Francie.

Umělec, který se doma dosti naučil, aby neznal jiného studu než styděti se, má jíti do Paříže. Tam naučí se oceňovati život jako život a nazírati naň jako na vzácný dar. V Paříži povznese se k oslavování života. Co je umění jiného, než oslavování a velebení života?

A pouze uměním lze oslavovati život. Život je růže, která vadne v železné pěsti dogmatu. Francie odstranila mrtvolné prsty kleru a pomohla růži zase ke květu. A Francie stojí dnes v přední řadě v boji proti smrtícímu učení, které beduini před dávnými lety v poušti zavedli; učení, že život je bídný a opovržení hodný a odříkání nejvyšší ctností. Soumrak bohů stával se temnějším v chrámech a na posvátných oltářích. Století po století míjelo a umění mlčelo. Sochaři byly zapovězeny krásné údy milujícího jinocha a athleta a nahrazeny hubenými údy umírajících světců. Literatura zemřela, neboť ona může jen velebiti a oslavovati život. Hudba zemřela, neboť ona může jen opěvati a oslavovati život; truchlící Dies Irae znělo na posvátných místech. Co bylo světu po umění, když lidé byli naplněni vírou, že svět je bídný a hodný opovržení. Za zvuků žalozpěvů a při slavnostních průvodech stával se soumrak stále temnějším, až nadešel okamžik hluboké tmy v devátém, desátém a jedenáctém století. V patnáctém století vzešly raní červánky v Italii, tu upírali sochaři a malíři své zraky k Řecku. Donatello a Michelangelo zaujali místo Praxitelovo a Phidiovo.

Den následuje po noci tak jistě jako noc po dni. Světlo, zažehnuté v patnáctém století v Italii, šířilo se od té doby stále dál a dále, závoj po závoji padal a nyní září jasné denní světlo ve Francii. Zvěst o vzdáleném bílém městě, o jeho zahradách, o jeho sochách, o jeho trávnících ozdobených pomníky, proniká k nám. A my tam jdeme, jak jsem již řekl, jako shrbení hadráři s koši na zádech, s háky v rukou, a vracíme se jako boháči zpět...

PŘELOŽILA RŮŽENA OTTOVA.



KAREL MYSLBEK.
UMRLČÍ KOMORA.



K. MYSLBEK
VYSTĚHOVALCI

Z KORRESPONDENCE VINCENTA VAN GOGH.

(POKRAČOVÁNÍ.)

BRATROVI.

Dnes ráno jsem maloval ovocnou zahradu s kvetoucími slívami; náhle přišel záchvat větru a přinesl náladu, jakou jsem tady ještě nepozoroval a která se pak čas od času opakovala Chvílemi prokmitlo slunce a ozářilo náhlým leskem drobné bílé květy; bylo to příliš krásné! Můj přítel, Dán, přišel v tu chvíli a přes nebezpečí, že uvidím při každém návalu větru celé nadělení na zemi, maloval jsem dál. V tomto bílém osvětlení jest mnoho žluté, modré a fialové, nebe jest bílé a modré. Ale co budou lidé říkat provedení, když se takto venku pracuje? — Dodatečně jsem velmi litoval, že jsem si neobjednal barvy u starého Tanguy; neměl bych při tom sice žádnou výhodu, ale on je příliš komický chlap! Myslívám na něho často, nezapomeň ho ode mne pozdravovat a řekni mu, chce-li obrazy pro svou výkladní skříň, že může nějaké dostat a sice z nejlepších.

Ach, je mi čím dále jasnější, že jsou lidé kořenem všeho života, a třeba že je vždy melancholickým pocitem, že nestojíme ve skutečném životě (neboť by bylo správnější pracovat v živém mase než v barvě nebo hlíně, a lepší dělat děti nežli zabývat se uměním nebo uměleckým obchodem), přece cítí člověk aspoň, že žije, vzpomene-li si, že má přátele mezi těmi, kteří také stojí mimo skutečný život; a jako při lidských srdcích, je nutno také v obchodech přátelství dobývati nebo znova oživovati. A ježto se není ve věci impressionismu již co báti o výsledek a naše strana má vítězství zajištěno, je nutno



F. ŠIMON.
NA POBŘEŽÍ.



MAX ŠVABINSKÝ.
DR. A. RYT. RANDA.



A. HUDEČEK.
AKT.

se také slušně chovat a všechno vyřizovati v pokoji.

*

Pracuji teď na dvou obrazech, které jsem chtěl opakovati. Nejvíce starosti mi činí růžová broskev.

Pozoruješ, že ty tři ovocné zahrady více méně k sobě náležejí. Maluji teď také na malé hrušce ve formátě na výšku, k níž patří dva obrazy na šířku. To by vydalo tedy šest obrazů kvetoucích zahrad; snad k nim přistoupí ještě tři další: rád bych udržel tuto serii devíti obrazů pohromadě. Nic nepřekáží, abychom těchto devět letošních obrazů nepokládali za první návrh k definitivní, mnohem větší dekoraci, která by měla být provedena dle týchž motivů příští rok v stejnou dobu.

*

V plné umělecké práci vynoří se vždy zase touha po skutečném životě, který zůstává nesplnitelným ideálem; a chybí dosti často přání oddati se zcela umění s novou a novou silou. Člověk se cítí drožkářskou herkou a ví, že se musí vždy znova zapřáhnouti do téhož vozu, a přece by tak rád žil na louce, v slunci, u řeky, na venkově s jinými stejně volnými a kypícími životem. A snad odtud pochází ta srdeční nemoc, aspoň by mi to nebylo divné. Člověk se nevzpouzí, ale také neresignuje, jest zkrátka nemocen, samo to nepřejde a není proti tomu ani léku. Nepamatuji se vlastně, kdo nazval tento stav „návaly nesmrtelnosti a umírání“.

*



A. HUDEČEK
VEČER.

Kára, kterou člověk táhne, měla by prospět lidem, které neznáme. Věříme-li na nové umění a na malíře budoucnosti, neklame nás naše tušení. Starý otec Corot řekl krátce před smrtí: „Viděl jsem dnes v noci ve snu krajiny s růžovým nebem." A nejsou dnes v impressionistických krajinách růžová a dokonce žlutá i zelená nebe? To jen na doklad, že člověk pro budoucnost tuší mnohé, co později opravdu nastane. My však také nestojíme dosud na kraji hrobu a cítíme, že je umění větší i delší nežli náš život. Necítíme se umírat, ale cítíme se nepatrnými, a proto, abychom se stali článkem v uměleckém řetězu, platíme těžce a draze mládím, zdravím, svobodou, které neužijeme více než ubohý drožkářský kůň, jenž vyváží za bránu lidi, kteří chtějí užít jara. Ale ona naděje Puvise de Chavannes má a musí se vyplniti: existuje umění budoucnosti a bude tak mladé a krásné, že my, kteří mu dnes obětujeme své vlastní mládí, ještě získáme na životní radosti a míru.

*

Víš, co si celkem myslím o děvčatech z Arles, o jejichž kráse se tolik mluví? Jsou opravdu hezká; ale jistě nejsou již tím, čím asi bývala kdysi. A protože jest jejich raça v úpadku, podobají se teď spíš Mignardovi než Mantegnovi. Nicméně jsou krásná, dokonce velmi krásná (mluvím tu pouze o románském typu, který je trochu fádní a banální), a najdou se mezi nimi výjimečně ženy, jak je maluje Renoir i Fragonard, a také ženy, jaké vůbec nelze zařaditi v dosavadní malířství. Ze všech těchto důvodů bylo by rozhodně nejlepší malovati tu ženské a dětské podo-



AD. KAŠPAR.
CIRKUS.

bizny. Ale — k tomu se necítím povolán: k tomu nejsem dosti „Bel-Ami“. Ale byl bych ohromně šťasten, kdyby tento Bel-Ami Jihu (Monticelli jím nebyl, ale ohlašoval ho, a já cítím, že jest ve vzduchu, třeba že já sám jím nejsem), byl bych ohromně šťasten, pravím, kdyby přišel v malířství umělec, jako Guy de Maupassant v literatuře, který by ty krásné lidi a věci zde maloval radostně. Co se mne týče, budu pracovati a tu a tam z mé práce něco zůstane; ale kdo bude tak malovat lidi jako Claude Monet krajiny? Přese všechno — cítíš to jistě taky — leží to ve vzduchu. Rodin? Ten není koloristou, ten není malířem budoucnosti. To musí býti kolorista, jakého ještě nebylo. Manet ho připravoval, ale víš, že měli impressionisté již silnější barvy než Manet. Tohoto budoucího malíře nemohu si myslit v takovém životě, jako jest můj; ten nesmí chodit jíst do malých restaurací, nesmí mít falešné zuby a navštěvovat vojenské hospůdky. Ale můj cit mi praví, že to všechno přijde v pozdější generaci. A my musíme v tomto směru udělat vše, co je nám možno, bez pochyb a bez váhání.

*

Četl jsem znova „Au Bonheur des Dames“ od Zoly a zdá se mi to čím dál, tím krásnější.

Píšu Ti dnes ještě jednou, protože jsem zase jednou konstatoval, když jsem chtěl zaplatit v hotelu účet, že mne okrádají. Navrhl jsem vyrovnání, které však nebylo přijato, a když jsem chtěl odnést své věci, nevydali mi je. Dobrá, řekl jsem na to, promluvíme si o tom u smírčího soudce,

(kde možná prohraju). Ovšem si musím nyní uchovati dost peněz pro případ, že budu odsouzen: 67·40 fr., místo 40 fr., které jsem dlužen. — Často mne trápí, že je to všechno dražší, než jsem počítal, a že nevyjdu se stejnými penězi jako kamarádi v Bretonsku. Nyní, co se cítím zdravějším, nepokládám se nicméně za přemožena. Tys konečně neviděl ještě nic z mých zdejších prací, a já spotřeboval již mnoho peněz. Proto ti posílám bednu se všemi věcmi, co jich mám, až na několik studií, které jsem zničil. Nejsou všechny podepsány, tucet je nenapnutých, čtrnáct je na rámech. Jedna z nich jest malá krajina s bílým, červeným a zeleným domečkem a s cypřiší vedle. K ní máš předběžnou kresbu a maloval jsem ji celou v atelieru. To tě přesvědčí, že bych ti mohl udělat podle všech kreseb malé obrazy, kdyby sis to přál.

Odložíš-li nejlepší věci ze zásilky stranou a chceš-li je pokládati za srážku na účet toho, co jsem Ti dlužen, byl bych v onen den, až ti tak v obrazech splatím 10.000 fr., mnohem klidnější. Peníze, které byly vydány v dřívějších letech, musí se nám vrátit aspoň v cenných předmětech. Do toho jest sice ještě daleko, ale cítím, že zde v této přírodě jest všechno, čeho třeba, aby se vytvořilo něco dobrého; bylo by tedy jen mou vinou, kdyby se mi to nepodařilo. Sám jsi mi jednou vypravoval, že Mauve namaloval a prodal v jediném měsíci akvarelů za 6000 fr., jsou tedy takové šťastné případy, a přese všechny dočasné starosti věřím i pro sebe v podobné možnosti.

V mé zásilce jsou: růžová ovocná zahrada na hrubém plátně, bílá zahrada na šířku a most. Zdá se mi, že by tyto tři mohly později stoupnout v ceně. Nech si tyto tři obrazy pro svou sbírku a neprodávej je, neboť později se jistě dostane za každý z nich po 500 fr., a až budeme mít padesát takových obrazů pohromadě, oddechnu si lehčeji.

*

Jest to podivné: jednoho z posledních večerů v Moul-Majouru viděl jsem červený západ slunce; kmeny a jehličí borovic, které kořenily ve skupině skal, byly ostře osvětleny. Paprsky barvily kmeny i jehličí oranžovým ohněm, a jiné pinie více vzadu se zatím odrážely v pruské modři na světlém modrozeleném nebi. To je přece tentýž effekt jako u Claude Moneta, o němž jsi mi vyprávěl? Bylo to zkrátka nádherné. Bílý písek a hromady bílých balvanů pod stromy chytaly modré reflexy. — Rád bych maloval vyhlídku, k níž máš první kresby. To je dálka! — a při tom není pozadí šedé, nýbrž až do poslední linie zelené.

Namaloval jsem jedno plátno venku, v ovocné zahradě, fialová zkopaná půda, rákosový plot, dvě růžové broskvoně proti zářivému modrému a bílému nebi, asi moje nejlepší krajina; v tu chvíli, kdy jsem ji nesl domů, dostal jsem od naší sestry holandský pamětní spis na Mauva (podobizna velmi dobrá, hezký lept, text špatný). Sám nevím, co mne tak dojalo a stisklo mi hrdlo, ale napsal jsem na svůj obraz: *Upomínka na Mauva: Vincent a Théo.* A bude-li se také tobě líbit, pošli ho tak jak jest Madame Mauve. Vzal jsem právě nejlepší studii, jaká se mi tady povedla; kdo ví, co tomu u nás řeknou, to jest ostatně lhostejno. Měl jsem pocit, že se pro Mauvovu památku hodí něco veselého a něžného, a ne nějaká těžkopádná, vážná studie.

Ne crois pas que les morts soient morts,
Tant qu'il y aura des vivants
Les morts vivront, les morts vivront.

Tak cítím celou věc a ne smutněji.

*

Jsem zase v nové práci, stále ovocné zahrady v květu.

Vzduch mi tu rozhodně svědčí, přál bych si, abys jej mohl dýchat z plných plic; jeden z jeho účinků jest velmi podivuhodný: sklenička koňaku mne tu opije. Poněvadž tady necítím potřebu takových dráždidel, aby se krev dostala do proudu, spotřebuje se aspoň konstituce míň.

Doufám, že udělám letos rozhodné pokroky; ostatně ji také velmi potřebuju

Mám novou ovocnou zahradu, jež je právě tak dobrá jako růžové broskve: merunky v nejjemnější růžové. Pro tu chvíli pracuji na slívách se žlutavěbílými květy a spoustou černých větviček.

Spotřebuji ohromně mnoho plátna i barev, ale doufám přece, že to nebudou vyhozené peníze.

Včera jsem viděl býčí zápasy, kde zpracovávalo pět lidí býka banderillami a kokardami. Jeden torero si vážně ublížil, jak přeskakoval ohradu; byl plavý s šedýma očima a velmi chladnokrevný; říkalo se



M JIRÁNEK.
ČTENÁŘKA.

že si dlouho poleží. Byl oblečen světlemodře a zlatě, právě tak jako tři postavy v lese na našem obraze „Le petit cavalier“ od Monticelli. Aréna namačkaná lidmi a v plné záři slunce je překrásná.

Tento měsíc bude perný pro Tebe i pro mne; a přece, je-li toho možno nějak dosáhnout, bude nám na prospěch namalovat co možno nejvíc kvetoucích zahrad. Jsem právě dobře v kondici, a myslím, že musím ještě desetkrát malovat tentýž motiv. Víš, že miluju změnu v práci, vášeň malovat zahrady nebude také věčně trvat. Pak přijdou snad arény na řadu. Pak musím také strašně mnoho kreslit, rád bych dělal kresby na způsob japonského krepu. Musím zkrátka kout železo, pokud je žhavé, protože po zahradách budu jistě úplně vyčerpán. Ani dvojnásobného počtu by nebylo příliš, neboť se mi zdá, jakoby tyhle věci mohly rozpustit led v Holandsku.

Smrt Mauveova byla pro mne těžkou ranou a zpozoruješ asi, že jsou růžové broskve malovány v jistém rozčilení.

Chci malovat také hvězdnou noc s cypřišemi nebo nad zralým obilím. Jsou tu báječné noci. Mám neustálou pracovní horečku. Těším se na výsledek na konci roku. Doufám, že mne pak bude méně trápit jistá nevolnost. Nyní trpím ještě silně některé dny, ale to mne neznepokojuje ani dost málo, neboť jest to prostě reakce po minulé zimě, která ovšem nebyla normální. Krev se nahrazuje a to jest hlavní věc.

Musím se dostat tak daleko, aby měly mé obrazy takovou cenu, jakou za ně vydávám, nebo vlastně větší, vzhledem k dřívějším velkým vydáním. Nu, i k tomu dospějeme; nedaří-li se všechno, práce přece pokračuje.

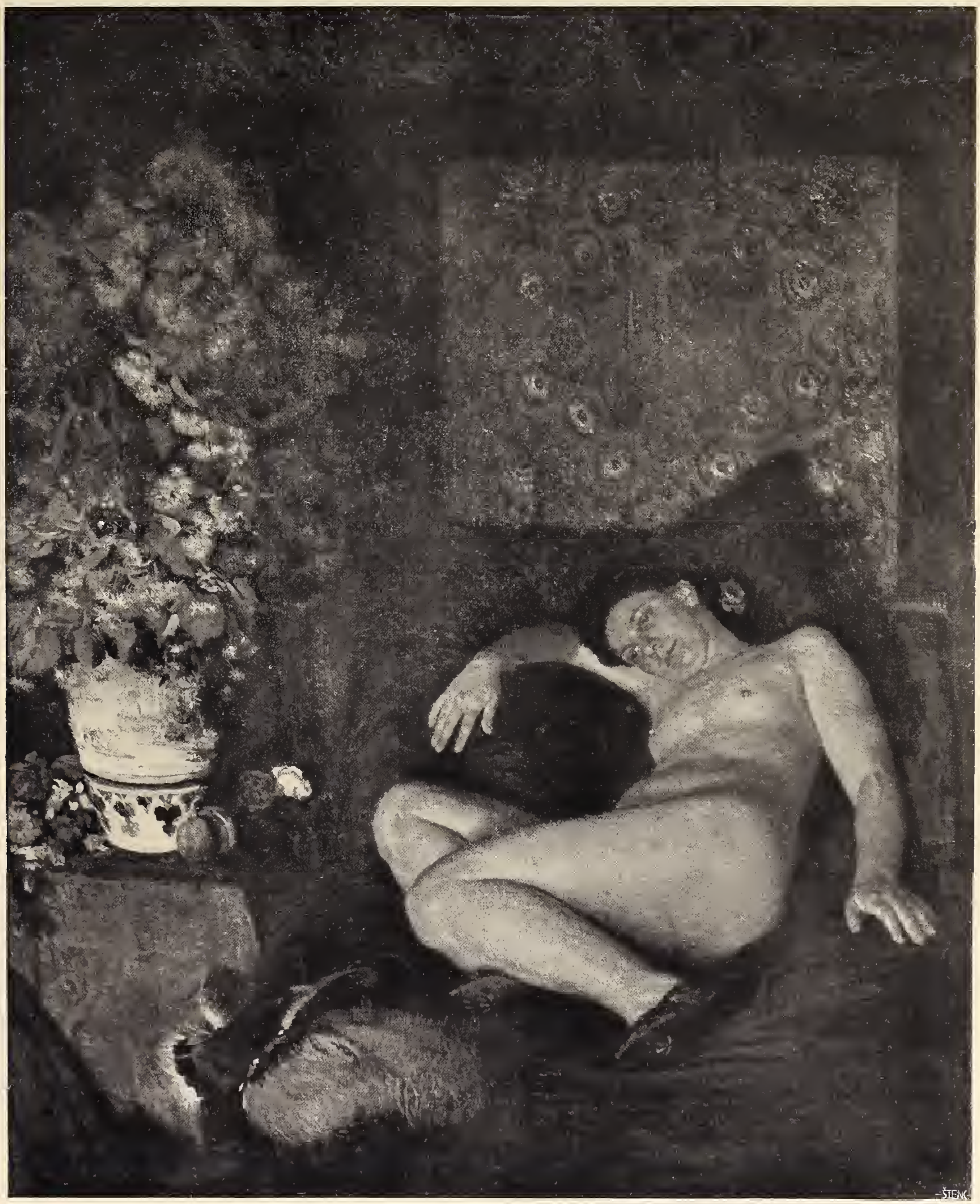
Zdá se mi také, že má K. pravdu, říká-li, že jsem nevěnoval dosti pozornosti valeurům: ale později to bude ještě mnohem horší, řeknou-li — co bude neméně pravda. Není možná dáti barvám i valeurům stejnou váhu. Théodor Rousseau rozuměl míchání barev lépe než kdo jiný: ale barvy časem ztemněly a jeho obrazy nelze dnes poznati. Nelze býti zároveň na polu i na rovníku: je nutno si vybrat cestu, což se mi snad také podaří, a moje cesta bude cestou barvy.

Shledáš-li, že je obraz *Upomínka na Mauva* slušný, přibal ho k nejbližší zásilce do Haagu v prostém bílém rámci.

*



F. BÍLEK
PODOBIZNA.
MRAMOR.



MAX ŠVABINSKÝ.
MODRÁ RAJKA.



FRANT. BÍLEK.
ÚŽAS.-ŘEZBA.



ADOLF KAŠPAR.
KARLŮV MOST
V PRAZE. LEPT.

KRONIKA

M. J.: TŘI OBRÁZKY MIKULÁŠE ALŠE.

Jsou to tři nepatrná prkýnka; největší, *Malba,* měří 18×24 cm, druhá dvě, *Poesie* a *Musika,* po 16×21 cm. Jsou myšleny jako cyklus a opatřeny na rubu motty z Máchova *Máje; Poesie:* Kvetoucí strom lhal lásky žel, *Malba:* Daleká cesta má, marné volání, a *Musika:* Vidíš-li poutníka... Datovány nejsou, ale pocházejí bezpečně z první doby Mistrovy, snad z let, kdy tvořil svůj heroický cyklus *Vlast* pro Národní Divadlo.

Přijde doba, kdy budeme pobožně sbírat a velmi pozorně studovat Alšovy práce právě z této periody. Nejen proto, že jsou to úžasné sliby nejbohatšího talentu, jaký se nám dosud narodil, ale i proto, že jsou mezi nimi hotová, definitivní díla, z nejkrásnějších nejen ve své době, ale v celém českém umění. Tento první Aleš vyroste jednou vysoko nad Alše pozdějšího, kterému české poměry již vyškubaly brky z křídel a který je nám přece zase milý svou domáckostí a přívětivostí svých malosvětských ctností, — ale který zůstává při zemi daleko za Alšem mladým, jemuž dávala křídla ona touha po velikosti a volnosti, která byla podílem všech nejlepších lidí v české zemi. A je neveselé konstatování, že jako u většiny z nich byla tato touha i u něho jen přívlastkem mládí ...

Vzpomeňte jeho *Vlasti* — (nemyslím na barevné provedení v Národním divadle, nýbrž na kreslené kartony, zcela definitivní v černé a bílé, které nepotřebují barvy) — jak volný, velký dech, jak heroické pojímání! *Chodové na stráži, Rudohoří, Táborsko,* jsou naše největší epické komposice, *Otava* a *Jizera* jsou letní básně úžasné pohody. Neznám v celém našem umění krásnější ženský akt nežli je *Otava,* neznám větší linie, nežli má *Žalov.* A teď položte vedle těchto heroických visí velkého, monumentálního tvůrce tyto tři malé obrázky, tyto tři barevné lyrické básně a zkuste změřit úžasné možnosti toho mladého člověka! Mladý hoch, který neznal ničeho z techniky malby, neměl routiny, zkušenosti ani běžné obratnosti, stačil pouhým instinktem, pouhým ryzím citem na takové malířské arcidílo, jako jest tato *Malba,* s krásným akkordem modrého nebe, plavé půdy a hnědĕrudého kabátu. Tento obrázek začátečníkův obstojí vedle nejraffinovanějšího Pettenkoffena. A tentýž člověk, který vymyslil tragicky přísnou Moranu ze *Žalova,* dovedl nadechnout na prkýnko také tu štíhlou, elegantní princezničku z *Poesie!* Co by bylo nedostupno talentu, který takto začínal? . . .

*

ZA OČISTU UMĚLECKÝCH ŠKOL ČESKÝCH.

V posledním zasedání říšské rady dostala se záležitost pražské akademie výtvarných umění zásluhou resoluce německého poslance Wolfa znovu na tapetu. Ve všech listech hemží se o akademii opětně plno nesprávností, je tedy již jednou třeba ukázati zcela otevřeně na její vývoj.

Počátek nynějšího neslavného konce je v době, kdy se proslýchalo, že malíř Ottenfeld, pro něhož nebylo ve Vídni místa, byl určen za professora české akademie. Vlastní zakladatel české akademie umění, president Hlávka, který byl neobyčejně trpce dotčen, že mu nikdy nebylo professory Akademie dovoleno spolupůsobiti při vedení ústavu, vystoupil tehdy ze své passivity k Akademii a povolav si k sobě jednoho z českých umělců, který se veřejně dosti engažoval, řekl mu: „Nepostavíte-li se všichni čeští umělci v jeden šik a nepodáte-li společný protest proti jmenování Ottenfeldovu (pokládal jej za Němce), prohrajete svoji věc a „českou" akademii. Bránil jsem se proti utrakvismu vždy, a svolil-li jsem k jeho částečnému zavedení, bylo to jen proto, že jsem měl od ministra vyučování i od císaře výklad, že se má utrakvismu rozuměti tak, že i Němcům z Cech má býti umožněno studium v jich jazyku, že však akademie jako ústav je a zůstane česká. Dovolíte-li jednou jmenování Němce, dojde k tomu, že bude akademie rozdělena na poloviny Čechům a Němcům. Opatřte mi

memorandum, předložte mi je ke korrektuře, já s ním půjdu k ministrovi a nasadím vše, abych jmenování Ottenfeldovu zabránil a českost Akademie zachoval.“ Memorandum bylo skutečně napsáno, Hlávka je opravil a dva žáci Mařákovi (Honza a Langer) obešli s ním výtvarníky české, kteří všichni — až na dva opatrné pány, státní úředníky — připojili své podpisy. S tímto memorandem zahájil Hlávka energické kroky, ale — úsilí se bohužel rozbilo o neústupnost professorského sboru Akademie umění. Sbor vydal dvě hesla: autonomie sboru professorského je nedotknutelna a krajinářství jako obor samostatný je přežitek, rozhoduje a jediným regulativem školy je individualita professorova — a hájil tato hesla vší silou, všemi prostředky, přímo urputně. K těmto prostředkům patřilo v první řadě, že členové sboru mimo Ženíška vystoupili, cítíce se dotčeni krokem výtvarníků (že byl vlastně Hlávka inspirátorem, ovšem nevěděli) z Jednoty výtvarných umělců a že vyloučili z akademie oba žáky, kteří chtějíce zachovat krajinářskou školu, obstarali podepsání memoranda Hlávkova. Hlávka, když se dověděl o neoprávněné relegaci studentů, prohlásil, že zajede k ministrovi, aby vymohl zrušení této relegace a to se také stalo. Professoři si tedy uhájili proti vůli celé české obce umělecké svá krásná hesla, Ottenfeld byl jmenován, ale mezi sborem professorským a umělci mimo akademii nastal od té doby napjatý poměr, což konečně vedlo k úplné apathii: sboru professorskému ponechána autonomie, ale také zodpovědnost za ústav. Pak se již ani Hlávka ani výtvarníci nestarali o Akademii, jež byla v „našich rukou“. Za čas přišla záležitost s Thielem. Faktum je, že professoři akademie byli z ministeria dotazováni o osobě Thielově. — Faktum je, že se proti jmenování jeho neohradili — že autonomii svoji, kterou dovedli uhájit proti všemu umělectvu českému v případě Ottenfeldově, neuhájili proti ministeriu v případě Thielově. — A že se uhájit dá — je nám důkazem, že snaha politiků dosaditi na akademii naši Knüpfra rozbila se o odpor autonomního sboru. Zde v případě analogickém sebevědomý sbor akademie vídeňské prosadil, že nově proti jeho vůli jmenovaný prof. Marschall členem sboru nezůstal.

Nemusíme ani zabíhati do historie vídeňské — i doma máme analogické doklady, co zmohl sebevědomý, ráz ústavu vědomě a korektně hájící činitel. —

Byl to zesnulý prvý ředitel umělecko-průmyslové školy Schmoranz, který mezi učiteli utrakvistického ústavu svého byl nucen převzíti čtyři Němce: Menzla, Würbla, Kautsche a Renijera — Týž ředitel po dvouleté lhůtě prostě dokázal, že páni, kteří se za dobu tu nenaučili česky neb nechtěli mluviti česky — byli z utrakvistického ústavu odstraněni — on sám, který věrně a korektně hájil jen zásadu utrakvismu ústavu, dovedl to, co nedovedl celý sbor akademie — vzepříti se nezákonnému trpení německé speciálky na utrakvistické akademii.

Zde se ukázalo, že „naši lidé“ svojí nestatečností a nedostatkem prozíravosti politické prohráli po druhé kus vlastního práva a že jen jim — autonomním — třeba klásti za vinu, že se věci vyvinuly, jak dnes jsou. Vedle nich důležitým činitelem byl i ministr Rezek, který z naprostého neporozumění první si vyložil utrakvismus nárokem Němců na místo v Akademii pražské a podepřel tak ještě snahu vlády. Tak se stalo, že přišel professor Thiele, politicky nastrčená osoba, který měl probíjet Němcům cestu a skutečně ji též probil. Ironií se zdá býti to, že utrakvismus Akademie v původním smyslu na papíře vlastně zůstal a že nebylo vydáno nařízení, jímž by se na věci něco měnilo. Tu změnu ve skutečnosti přivedl však Thiele, vědom jsa své politické funkce; prorazil zásadu, že akademie je česká a dává jen příležitost Němcům vzdělati se i ve svém jazyku, a přímo proti nařízení vytvořil čistě německou školu, kde se i Čechům přednášelo německy: Thiele ostentativně nemluvil než německy, nepodepsal českého prohlášení, ba zdráhal se i podpisovati česká vysvědčení. Nastala zcela nesprávná prakse, utrakvismus přehodnocen via facti, ale proti tomuto přehodnocení se neozval podnes ani autonomní sbor, ani politikové, ani žactvo. Teprve, když Prager Tagblatt prozradil loni neopatrně úžasný úmysl vlády, jmenovati dva nové professory Němce, počali se o akademii znovu interessovati vlivní činitelé a povstala ona známá, podnes neukončená kampaň žurnalistická, a Hlávka za Českou akademii věd a umění a jiní podali svá memoranda.

Nynější situace je tedy výsledkem vývoje tuto vylíčeného. Vina autonomního sboru professorského je nesporná, ale dnes stejně těžce se cítí i vina politiků vůdčích. Poslanci skoro vždy zachraňují laciné svoje „úspěchy“ poukazováním na kulturní požadavky jimi hájené a vždy činí se samozvanými soudci ve věcech uměleckých po stránce politické. Parlament skutečně snížil kulturu a její potřeby na politikon, ale naši zástupci a zejména vedoucí politikové nedovedli nebo se nesnažili využiti toho do krajností. Třikráte již byl učiněn útok na „českou“ akademii umění a vždycky byl odražen tak chabě, že výsledek se rovnal naší porážce. Neinformovanost a neobratnost našich politiků škodila v uměleckých záležitostech více než přímé útoky Němců; naši poslanci *vždy* byli překvapeni nepřítelem hbitým, k ráně i obraně

paratním a *ovládajícím* dokonale věc, o niž šlo, vědomým politického významu jejího.

Professor Masaryk má pravdu, tvrdí-li, že hlasování o resoluci Wolfově ukazuje úpadek a anarchii vedoucích stran, v Klubu sdružených, ale mýlí se, pokládá-li svoje a Drtinovo rozhodnutí za správné. Heslo: za očistu českých uměleckých škol vyžaduje jiné taktiky, než jaké užili naši poslanci, *jedni prostě mlčíce a druzí prostě odhlasovavše čistě německou akademii umění v Praze*. Je nutno, aby poslanci *přímo* se o věc a informace starali, aby vymáhali práva vlastního národa a nečekali na popud se strany německé, aby byli sami útoční a sami iniciativní. Dle výroku Masarykova jsou Němci tak důrazní, že nás sami svým požadavkem nutí k tomu, abychom měli čistě českou akademii, ale bohužel — jejich návrh ani nyní nepřinutil některého politika českého, aby v zápětí proti požadavku německému uměl podati *desideria naše*, zcela jasná a tolikráte námi již stanovená.

Viděli jsme z hlasování v parlamentě, že Němci, *výborně odborníky informovaní*, národnostně zcelení a politicky prozíraví a opatrní, vystoupili *s přesným, pokrokovým uměleckým programem*, který v ohledu čistě uměleckém a pokud se organisace ústavu týče, je nutno vítati (který z řad našich již dříve byl vypracován a na rozhodujících místech hájen) – a jim že naproti stáli čeští poslanci zcela neinformovaní — kteří nenašli nikdy tolik prozíravosti politikům potřebné, aby dovedli ihned paralysovati čin činem, resoluci resolucí. Kdyby byli měli poslanci o umělecké záležitosti interess, mohlo se jim dostati informací přesných.

Volné Směry zabývaly se touto nešťastnou situací Akademie již před *osmi lety* v ročníku IV. obšírnou a množstvím detailů doloženou statí na str. 105. Ale jako tenkráte tak ani letos, kdy jsme v prvém čísle u příležitosti aféry projektovaného jmenováni nových německých profesorů na Akademii pražské, apelovali na vůdčí politiky, nepovšimli si hlasu našeho, nepřipravili se a z celé aféry zbyla jen dlouhá a nechutná novinová kampaň.

Ale ať již přijatá resoluce Němců má význam jen theoretický, — a my obáváme se ne neprávem že pro nás bude míti hluboký a nám nepříznivý význam praktický — je nutno se dívati na věc střízlivě, bez optimismu. Musíme si jasně uvědomiti svoje požadavky a potřeby a hleděti raději do daleké budoucnosti, nejen na píď. Němci při své houževnatosti se *domohou své akademie* čistě německé, upraví si ji dle svého chtění, zorganisují zcela moderně, ve shodě s dnešními poměry a obsadí silami zcela mladými, nejen plnými energie umělecké, ale i národnostně a politicky spolehlivými. Naproti tomu, i když nám bude ponechán původní ústav čistě český (máme však obavy, že se v tomto ústavě utrakvismus, našimi vlastními soukmenovci zavedený a přijatý, udrží dále), bude to zcela passivní instituce, nehybná a bez energie, sbor „autonomních professorů“, kteří jako sbor prohráli obsazení stolice Thielovy a nikdy nedovedli udržeti a uhájiti naši posici ani tam, kde mohli Jaký pak bude veliký rozdíl mezi oběma ústavy: německý sestaví si kadr umělecky disciplinovaných lidí, kteří osobně budou vždy vystupovati pevně a neohroženě, bude míti organisaci zcela novou a potřebám doby odpovídající, bude krátce moderní školou a důležitým kulturním i politickým faktorem národa v zemi; český naproti tomu zdědí celý sbor nynější, nehybný, protože se skládá z lidí, kteří doúčtovali s životním cílem. Ústav český bude neúplný, jemu bude chyběti řada potřebných odborů, které na německém ústavě budou ihned zřízeny. Tento veliký rozdíl, od uměleckého významu sil učitelských až po osobní jich vlastnosti a schopnosti, je veliké nebezpečí pro naši uměleckou budoucí kulturu a střízlivá úvaha nesmí před ním zavírati oči. Od dosavadního sboru neslibujeme si nápravy, ale sami neskládejme ruce v klín. Proti požadavkům německým musíme postaviti sami své a stejně důrazně se jich domáhati ve jménu cti národní. Nechceme navazovati na formy staré, mrtvé již v zárodku, žádáme český ústav beze stínu utrakvismu a beze stínu inferiority. Mají-li Němci ve Vídni ústav s 15 řádnými professory*) a Poláci svůj polský, požadujeme i my českou akademii pro Čechy, a je-li ústav pro jiné národnosti vystrojen důkladně, žádáme i pro svůj stejné dotace, jak české umění svým významem zasluhuje.

Chceme, aby náš ústav byl vyvrcholením čistě vysokoškolského učení, odpovídající programu umělecké, moderní školy české.

Vzhledem k tomu nemůžeme se spokojiti s pouhým doplněním scházejících oborů, nýbrž žádáme po svém uměleckém svědomí zrušení dnešní utrakvistické akademie, zrušení dnešní její za-

*) My Češi máme povinnost žádati, aby vídeňská akademie jako ústav centrální (analogicky s vysokými školami jinými, na nichž působili a působí ku př. Škoda, Rokytanský, Albert, Jagić, Vondrák, Max Dvořák atd.) byla řízena umělci z celého Rakouska, tedy i českými, pokud mají k tomu uměleckou kvalifikaci, pokud toho respektování našeho umění zasluhuje a pokud by bylo přípustno takto kvalifikované umělce z působení doma propouštěti.

staralé a vysoké škole umělecké neodpovídající organisace a zřízení nové, čistě české akademie, obrozené umělecky, na které vedle stávajících škol malířských nesmí chyběti škola pro monumentální malbu, krajinářství, architekturu, sochařství a grafiku. Chceme ústav, který by znamenal důležitou složku našeho kulturního života, zúrodňující duševní fondy národa, ducha skutečně uměleckého a representanta před celým světem čestného.

*

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

XXVI. Výstava „Manesa“ liší se od předešlých hlavně tím, že se v ní dostala částečně k slovu mladší generace spolku. Vystoupení její vzbudilo dosti pozornosti a neméně odporu, který se obracel nejen proti vystaveným pracím, ale i proti porotě, která je přijetím jaksi sankcionovala. „Volné Směry“ nejsou do té míry orgánem spolku, aby cítily povinnost hájiti jeho jury proti výtkám, které se jí v tom směru činily; zmiňujeme-li se o nejvážnější z nich, (o kritice v „Národním Obzoru“) děje se to proto, že bylo v ní velmi trefně akcentováno stanovisko zásadní, které také sami plně sdílíme: jest to povinnost přísnosti nejen k sobě samým, ale také ke generaci mladší, — a jest to podruhé požadavek neodvislosti nejen proti starým předsudkům, ale proti horší ještě předpojatosti moderní, která naivně věří, že všechno nejnovější jest jedině pravé. Dnes, kdy jsme si vybojovali nejširší volnost uměleckého výrazu, jsme více než kdy jindy v nebezpečí, že se s opravdovým hledáním něčeho nového sveze nebo bude za ně zaměňována kde jaká výstřední smělost nebo schválná nehoráznost, která nechce než vzbuditi za každou cenu pozornost a počítá s tím, že strach před odiem zpátečnictví nedovolí ji odmítnouti. Takové pokusy budou ovšem demaskovány časem a odpadnou samy jako všechno, co jest v umění falešného; jde jen o to, abychom se jimi nedali klamati ani na chvíli. Ale chceme výslovně konstatovati, že i to, co jest v tomto moderním hledání ryzího (a co bychom snad mohli charakterisovati dvěma hesly: barva a plošná dekorace, a dvěma jmény: Van Gogh a Gauguin), není nám konečným cílem, nýbrž pouze etapou, která má časem vynésti celému umění obohacení a rozmnožení výrazových prostředků. Pro barvu odpouštíme si dnes kde co: modelaci, polotóny, temnosvit, a div ne všechno ostatní, ženeme se jedním směrem s takovou energií, že se nám jí na druhé straně nedostává. Nicméně vidíme v tomto vědomě jednostranném hledání prospěch, protože předpokládáme, že jeho výsledek se stane jednou složkou velkého budoucího díla, — a to ovšem nesmí býti a nebude chudší než umění staré, když život sám, jehož má býti výrazem, stal se nekonečně bohatším, komplikovanějším a intensivnějším.

Práce mladých na letošní výstavě „Manesa“ jsou ukázkou dnešního kvasu a vření; porota, která je tam připustila, věřila patrně v jich upřímnost; na jich autorech bude, aby dalším vývojem zdůvodnili a ospravedlnili její rozhodnutí.

*

Dne 21. července slavil prof. *Myslbek* své šedesátileté narozeniny. Šedesát let, ztrávených prací a — jak ukazuje modell pomníku sv. Václava — nikterak tuto práci nekončících, je radostný věk u umělce tak sympatického a vážným momentem starcům čtyřicetiletým, kteří s prací dovedou nanejvýš jen koketovati.

*

Byli jsme upozorněni z vážné strany, že některé věty článku: *„Česká universita a výtvarné umění“*, uveřejněného v čísle 4. a 5., křivdí professoru O. Hostinskému. Autor článku, dožádán byv námi, milerád vysvětluje, že „prof. Hostinský vždy vlastně jen byl řádným professorem esthetiky a, pokud se jednalo o Dějiny umění jako obor samostatný, že vždy jen *z ochoty a vlastní initiativy* k němu přihlížel; mluví-li se tedy v článku o nedostatku přednášek z oboru dějin umění, spadá vina vždy na vrub systemu a jako výtka systemu vládnímu to bylo také myšleno. Zásluhy prof. Hostinského, jenž s napjetím udržoval aspoň částečně dějiny umění, na indexu přednášek se tím nezmenšují.“ Doufáme, že toto stačí k vysvětlení a omluvě.

*

Dne 4. července zemřel *Jan Novopacký* ve stáří 87 let. Jeho doba přešla již před 45—50 lety, od té doby žil mimo skutečný stav umění. Celé jeho dílo neznamená ani pro tehdejší české krajinářství vývoje; je to dílo svědomitého turisty, který přináší — jako dnes fotografie ve svém kodaku — na kresbách zachycenu spoustu míst, která navštívil a jež se mu zalíbila, na památku.

*

Jef Lambeaux, belgický sochař, jehož díla byla také u nás vystavena, zemřel ve stáří 57 let. Byl vášnivý, takřka barokní plastik, hledající vzrušené zápasy s životními problémy ve své tvorbě. Malířské podání a virtuosní technika nedovedly však nikdy zcela zakrýti duše sochařovy, která vždy se ukazuje za kolosální hmotou jako pevná vůle člověka, který se spíše vmýšlí v pocity než by je elementárně cítil sám. Belgie jím ztrácí sochaře ze svých nejlepších.

Vlastní zakladatel berlínské secesse, *Walter Leistikow*, zemřel ve stáří 43 roků dne 24. července po kruté, několik roků trvající nemoci. Krajinář stále hledající a stoupající, vzácného charakteru, ale také neochvějného názoru uměleckého. Mnohostranný ve svém díle, jež omezovala jen oblast přírodní sama, a schopen tvořiti ve všech technikách, znamená L. vyvrcholení krajiny v individuelním nazírání.

*

Francouzský karikaturista Jossot odpovídá listem, uveřejněným v 12. čísle „Noviny", na české kritiky jeho výstavy prací v Rudolfinu a je v prvé části hodně obhroublý, tak že nezískává ani ty, již znají bídu našeho kritikářství. Neboť ti, kteří nedůtklivě nesou *jen nepříznivou* kritiku a na tuto reagují, vzbuzují vždy nepříjemný dojem malicherného člověka, umělce nedisciplovaného. I u nás čas od času získávalo si ostruhy několik výtečníků zaslány uveřejňovanými v denních listech proti kritikům, jež měla vedle značné dávky domýšlivosti též i velkou dávku hrubosti. U nás je i celý cech výtvarných umělců, který k hájení vlastních krámků vysílá deputace žádající odstranění spolupracovníků listu nepříznivě kritisujících. Slabost lidská nebouří se proti chvále, u nás vždy nepodepřené přesvědčivostí rozdávajícího, ač je tato pro opravdově pracujícího umělce něčím tak tristním, ba zoufalým tatrmanstvím píšících, kde křepčící slovíčka zakrývají pojem, že chápu Jossota. Jossot přes obhroublost svého listu našich krajanů nedostihl. Naopak — druhá část jeho odpovědi obsahuje pravá slova na nepravém místě. Zde mluví člověk znalý všeho malicherného papírového estetství, člověk natrpklý zkušenostmi veřejného života, v němž tolika povrchnosti, neinteligence a posy vládne nezodpovědně. Široké svědomí dovoluje řadě lidí potisknouti týdně jistý počet sloupců, jimiž živí chaos, který opět živí je, za který by byl vždy ztrestán lékař, právník nebo kdokoliv nesvědomitě ve svém oboru hřešící. Zde však není řádů, zde vládne anarchie ne duchů, nýbrž nekultury.

*

Nový most Čechův je zcela hotov a v poslední době jeho kostra konstruktivní (již zatím necháváme stranou) krášlí se plastickou prací. Jak je tato dekorace nešťastná a protismyslná, vycítí i laik: reliefů na bočních obloucích železných není viděti odnikud správně a úplně — jsou tedy zbytečné; sochy, sochařsky velmi slabé, umísťované na ohlaví pilířů mostních proti vodě, mohou býti pozorovány blíže jen z nadhledu a z dálky jsou nezřetelné — opět tedy zbytečnost; a konečně sochy světlonošů nad výběrčími budkami jsou motiv do té míry otřelý a banální, že budou asi časem odstraněny. Výsledek plastické dekorace rovná se nulle v ohledu architektonickém i čistě sochařském.

*

Je příznačné pro spolek slosovací, jímž je nyní Umělecká Beseda, že dokazuje svůj život jen tam, kde je to nejméně vhodné. Výtvarný odbor, jejž representují skoro jen diletanti a neznámé veličiny umělecké, probudí se z pozvolného umírání jen tehdy, jde-li o uplatnění hlasu v zájmu reakce a zachránění starých posic. Eklatantní je poslední případ s průkopem letenským. Když bylo ohlášeno, že na rozřešení vstupu do stráně letenské bude vypsán konkurs, vyžádalo si Sdružení architektů spolku Manes vyslání svého zástupce do jury. Ale jakmile octla se zpráva v novinách, že městská rada žádosti vyhověla, dostavil se s neobvyklou čerstvostí výtvarný odbor U. B. s podobnou žádostí. Slyšíme, že bylo žádosti vyhověno a vyzýváme, vzhledem k úplné bezvýznamnosti výtv. odboru U. B. pro výtvarné umění, aby architekti z Manesa z toho vyvodili důsledky a svého delegáta z jury odvolali, nechtějí-li se vystaviti nebezpečí, že hlas jejich bude položen na váhu s Ú. B. jako rovnocenný.

*

Květinové korso, uspořádané výstavním zábavním odborem, nevystoupilo ani o píď nad průměr a styl, jímž se nese celá jubilejní výstava. Co dovede poskytnouti diváku každá slavnost prázdninová v okresním městě, to uměle tu naduto na attrakci. Známé čalounické nápady, otřepané a ve formě ani v barevném souladu nového neposkytující, defilovaly tu před tváří velkoměstského obecenstva, jemuž žurnalistika druhý den pak musila namlouvat, že vidělo zvláštní podivuhodné divadlo. Zcela stylově: monstre-koncert vojenských kapel, květinové korso po vkusu pražských fiakristů a čalouníků a ubohý ohňostroj pod pergolou — to se hodí k tobogganu a skluzavce a celé té fidlovačce, bez které se dosud obešly obě výstavy pražské: Jubilejní r. 1891 a Národopisná 1895. Od té doby jsme ovšem pokročili: máme ubohý chantant v koncertní síni.

*

Franta Skopalík je jméno, v poslední době v referátech novinářských z Moravy často čtené. Reklama, která co den objevuje nové veličiny nejen v literatuře, ale již i ve výtvarném umění, povýšila tu až ke cti „moderního architekta" člověka velmi slabého, ale bezměrně sebevědomého. Jaký je Franta Skopalík architekt a jak

je jeho místo mezi výtvarníky moravskými zasloužené, ukazuje v čísle 37. Českého Světa uveřejněný projekt lázeňského divadla v Luhačovicích, jež bylo nedávno otevřeno. Franta Skopalík domnívá se, že tvoří „moderně“, užije-li na façádě několik z typografické zásoby odpozorovaných ornamentů, postaví-li po stranách dvou holubníkovitých vchodů střihané stromky v kbelících a rozčlení-li plochu po výšce několika kanelurami a ústupky. Že staví při tom budovu zcela starou duchem a otřepanou, bezcennou v celkovém pohledu, toho si jistě neuvědomuje. Nevšímali bychom si tohoto výtečníka, kdyby nešťastné poměry na Moravě z něho nebyly činily autoritu v otázkách uměleckých a jednoho z repraesentantů moderní architektury.

*

Pánové Vojtěch Hynajs a F. Ženíšek vzdali se členství v Kuratoriu moderní galerie a zdůvodnili rozhodnutí své v písemném podání zemskému výboru král. Českého tím, *že nemají na příště záruky zdárného působení v galerii.* Příčinou byla volba do umělecké komise kuratoria, kam Ženíšek zvolen byl většinou. To však F. Ženíškovi nestačilo, následkem nejednomyslné volby vzdal se členství kuratoria. K němu přidružil se i Vojtěch Hynajs, a z této malichernosti stvořil ochotný partner F. X. Jiřík, redaktor „Díla“ a nejnovější atrakce „Národní Politiky“, tamže dne 17. dubna aféru, kde ve dvoudílném tragickém povídání vylíčil hrůznou perspektivu galerie, kde vpád Van Gogha, Muncha a dokonce snad i Gauguina je jistý. To vše se sběhlo s tak vážnými grimasami, jakoby osud umění závisel na pánech Ženíškovi a Hynajsovi — v době a pod dojmem jmenování Maxe Švabinského ministerstvem kultu do kuratoria galerie, *proti vůli a návrhu většiny členů Kuratoria.* Jistě zajímavý rys suverénské noblesy neuznávající Švabinského za povolaného spolupracovníka v Kuratoriu a současně pro sebe dožadující absolutního, jednomyslného souhlasu. To vše dali si pánové pěkně sepsati panem Jiříkem, aby mohli 25. dubna poděkovati redakci i pisateli a ujistiti nevěřící, že souhlasí do písmeny, tedy i s neslušnostmi a podezříváním — —

Tedy z velkého strachu před špatným hospodářstvím, před vpádem cizího umění do galerie vzdali se pánové svého členství a neustoupili snad z noblesy v uznání k mladším výtvarníkům neb ze skromnosti — jak se mnozí domnívali. Ač tato poslední vlastnost slušela by již panu Ženíškovi, neboť měl by si dobře uvědomiti, že s uměním už dávno se rozešel a měl by i uznati, že shovívavost k němu byla v míře tak vrchovaté, jaké by se v celém světě těšiti nemohl. A proto nemá práva podezřívati umělce, jimž nemá se svého konta co odpisovati.

V celém šírém světě lidé do posledních let umělecky pracující znamenají podněty, ruch a radost z práce a pokroku druhých. To byli ve Francii Sisley, Pissaro, Whistler, Monet, páni šedesáti-, sedmdesátiletí; u nás; od necelých čtyřiceti let žijí z pravidla na dluh slávy z let mládí, stávají se hradbou nenávistného reakcionářství, v němž se pohodlně žije, přátelství se váže jen s lidmi stejných let a pokud možno i nižších hodnot, neohrožujícími staré laury. Lidé průměrní a podprůměrní družně se připojují, dobře si vědomí prospěchu, občas lidu připomenouti, že množství znamená i sílu, a hospodská chrabrost lidí, jimž tekutý chléb je alfa i omega, zakrývá vlastní nemohoucnost při každé nebezpečné příležitosti. Prolhaný vlastenecký praporeček vesele zatřepetá vzduchem a posice je dobyta.

Nezávidíme nikomu a této soutěže se nezúčastníme. Hynajs však z kuratoria vystupovati neměl, neboť přesvědčí se o své ukvapenosti, kterou hájil do důsledků, jako hájil častokráte i stanovisko umělecké proti každému v těch našich konfusních komisích a porotách tak parátně, že i zde odchodu jeho lze litovati.

Po odchodu obou pánů zvolen byl Jan Preisler a Jakub Schikanedr. Zde prvý důkaz, že nebude v galerii na příště provozována politika násilí, neboť již tentokráte mohl býti zvolen na místě Schikanedra výtvarník mladší. Na kuratoriu dnešním je, by rozhodovali na příště vždy jen umělecké intence, bezohledně naproti každému, neboť bude těžko napraviti chyby nesloužící galerii ku okrase, které dály se z přátelských ohledů osobních a jimž galerie zaplatila drahou daň. Dnešní stav galerie podroben byl již při různých příležitostech kritice, a to v míře daleko šetrnější než zasluhuje, neboť je vždy nepříjemno mluviti přímo a nebýti osobním. Osobni vděk a prospěch galerie se vzájemně potírají, doufejme, že nevděčnou úlohu zastane kuratorium zdárně ve smyslu poslednějšího.

*

Čtenářům svým vřele doporučujeme články „Mohyla na Bílé Hoře“ a „XXVI. výstava spolku Manes“ uveřejněné v 3. a 4. čísle VI. ročníku „Díla“, vydávaného „Jednotou výtvarných umělců v Praze“. Bude dobře, zaznamenáme-li pro budoucnost, že oba tyto vzácné rekordy sprostoty tištěny byly r. 1908, kdy redakci tohoto „měsíčníku uměleckého“ representovala společnost F. X. Jiřika A. Häuslera (spolumajitele fy. Husník a Häusler), O. Fialy, A. Kalvody. J. Kalvody, K. L. Klusáčka, R. Klenky z Vlastimilu, K. B. Lindauera, Karla Raška, J. Vorla a Franty Urbana. Výbor „Jed-

noty výtvarných umělců" toho času representovali: Láďa Novák jako starosta, dále O. Fiala, F. C. Jelínek, F. X. Jiřík, A. Häusler, J. Kalvoda, Karel Rašek, V. Skála, Franta Urban, Dr. J. Husník a J. Bubeníček.

Nám nelze připojiti více, aby však o úrovni obou článků ponětí měli i ti, jimž snad osud nedopřeje přečísti si je v „Díle" samotném, připojujeme noticku z „Času" ze dne 21. června:

„Musí se veřejně protestovat! Jednota umělců výtvarných v Praze vydává měsíčník Dílo, list umělecký, věnovaný původní tvorbě české, hlavně dekorativní. Odpovědným redaktorem je dr. F. X. Jiřík. Dílo bylo založeno před šesti lety za podezřelých okolností. Mělo být protějškem Volných Směrů a to svou českostí a bylo útočištěm slabých umělců i slabých spisovatelů, neboť od časů Havlíčkových už je vypozorováno v Čechách, že špatní spisovatelé a slabí umělci bývají — nejčeštější a nejvlastenečtější. Časem si však Dílo vyhlubovalo vlastní řečiště a soustřeďovalo se na program zcela užitečný. Byla čísla, která čtenář mohl prohlížet i pročítat bez odporu. Byla čísla, ve kterých bylo patrno, že Dílo může jít docela svou cestou a nebude vedle Volných Směrů zbytečným. Ale v posledních třech číslech ročníku letošního Dílo dostalo recidivu. Vyšel v něm článek o Suchardově-Gočárově mohyle bělohorské a nyní referát o jarní Manesově výstavě, který sprostotou překonává všechno, co za půl století vypěstovaly naše předměstské lístky revolverové v oboru politiky a náš Nájemník v oboru divadelní kritiky. Neměli jsme tušení, že na poli kritiky umělecké je možný takový výkon. Čpí z něho hospoda. Umělecká duše není schopna hledět na dílo druhé duše umělecké očima tak špinavýma a mluvit o něm řečí tak špinavou. Kdo má smysl pro evropské mravy aspoň, musí protestovat proti této průkopnické práci české, ryze české a ryze vlastenecké, která patrně má nám vybudovat nový český královsko-zemský styl v umělecké kritice."

*

Článek náš „Za očistu uměleckých škol českých rozeslán byl, vzhledem k situaci, všem českým poslancům a časopisům českým s podpisy výboru „Manesa". Z denníků uznaly za vhodné otisknouti projev náš dne 12 července 1908 jen „Národní Listy" a „Čas".

V následujících dnech uveřejnilo též „Sdružení českých akademiků výtvarných" své požadavky v denních listech a 16. července podali poslanci prof. Drtina, prof. Masaryk a jiní poslanecké sněmovně návrh na reorganisaci pražské výtvarné akademie, kde žádají českou akademii rozšířenou o architekturu, krajinářství, grafiku a medaileurství. Žádají dále povinnou péči vlády, odpovídající nynějším potřebám uměleckým a kulturním.

*

Jednota výtvarných umělců v Praze promluvila ve vzácném souzvuku s ještě žijícím Výtvarným odborem Umělecké Besedy prohlášením v Národních Listech dne 19. července, kde též v druhé části sděluje své neslané nemastné stanovisko ve věci pražské akademie, neboť bylo jen záminkou k efektnímu útoku na „Manes", vyplňující prvou a podstatnou část prohlášení, jež zní:

„Před několika dny bylo na těchto místech konstatováno, že zásluhou německého poslance Wolfa dostala se znovu na přetřes záležitost pražské akademie umění výtvarných — dnes budiž veřejně doznáno, že zásluhou jeho rozehřály se pro *výlučnou českost* téže akademie také ony kruhy umělecké a politické, které při jmenování Thielově a později Krattnerově a Teschnerově zůstaly buď chladnými anebo (jako se při Thielovi stalo) ještě jmenování to zastávaly. Radujeme se z toho zápalu, ale nemůžeme smlčeti, že zápal sám neponese ovoce, budou-li skutky i nadále v rozporu se slovy. Vždyť chováme v čerstvé paměti, kterak nedávno, když jednalo se v Rudolfině o retrospektivní výstavu děl všech umělců v Čechách za posledních 60 let působících a kdy bylo třeba v první řadě dokázati i nepoměrnou číselnou převahu Čechů nad Němci — tu frakce umělecká, která si tak ráda samozvaně přisvojuje primát, z obavy (jak taktně prohlásila), aby se neoctla svými pracemi v sousedství „řemeslníků" — spojila se raději s našimi „přáteli" Němci a šla svou jubilejní loyalitu prokázati do vídeňského Hagenbundu!"

Na toto „Prohlášení" odpověděl výbor „Manesa" v denních listech následujícím:

„Aby snad mlčení nezavdalo širši, neinformované veřejnosti podnět k domněnce, že výtky „Manesu" činěné v prohlášení *Jednoty výtv. umělců v Praze* a *Výtvarného odboru Umělecké Besedy* uveřejněném v nedělních listech ze dne 19. července 1908 jsou zasloužené, odpovídá podepsaný výbor prostým konstatováním fakt a jednou pro vždy toto:

V záležitosti c. k. akademie umění v Praze jsme řekli *první* zcela jasně a otevřeně své stanovisko a objasnili pozadí věci, pokud nám byla známa. Znají-li obě korporace viníka z kruhů uměleckých, jenž zastával jmenování prof. Thiele a jehož hledají v našich řadách, jsou povinni jej jmenovati a ne paušálně odsuzovati. Jak se sta-

víme k celé záležitosti, řekli jsme přesně a odpověď naše nepřipouští dvojakých výkladů a nehodláme také slevovati se stanoviska, tam označeného, v jehož důsledcích již od let vedeme boj o zvýšení úrovně pražského uměleckého ruchu výstavního a života vůbec.

Konstatujeme, že tento náš programm byl kdysi samozřejmý Jednotě výtv. umělců, když — byvši založena přímo proti uměleckému šlendriánu a břídilství Výtv. odboru U. B. — soustředila v sobě ony přední tehdy členy umělecké obce české, kteří dodávali spolku aspoň zevnější význam. Ale dnešní Jednota výtv. umělců není ani zdaleka na své počáteční výši; živoří bez silného a nadějeplného dorostu a těžíc klidně ze své minulosti vyrovnala již úplně krok se skupinami, od nichž se dříve tak výhodně lišila. A tato nynější Jednota nemá vůbec práva. když diskreditovala vlastní minulost i formálně tím, že si podala ruku s výtvarným odb. U. B., vytýkati nám, že jsme „evropští“ v otázkách uměleckých a tím méně má právo, když dokázala, kde jsme my z důvodů uměleckých a limine odmítli účastenství, „svoji jubilejní loyalitu“ přihláškou k jubil. holdovacímu průvodu ve Vídni —, aby nám vytýkala „spojení s našimi nepřáteli Němci“ a malou intensitu v hájení českých zájmů uměleckých. S hrdostí právě na to poukazujeme, že jsme se nikdy nestavěli proti společné práci s Němci, kde šlo o zájmy *v pravdě umělecké* a ne *politické čachry* a pacifistické akce, a stojíme-li již před eventualitou této společné práce a chceme-li ve Vídni společně s Poláky „dokumentovati číselnou i hodnotnou převahu“ slovanského umění nad německým v Rakousku, že jsme si zvolili společníkem právě jen ty německé kruhy umělecké z Vídně, které měly dosti odvahy čeliti chauvinistickým hlasům vlastních spoluobčanů a uspořádati první výstavu českého umění výtvarného ve Vídni; vedle této snahy rádi ponecháváme místo J. V. U. a U. B., aby se spojovaly s *německým kruhem umělců* a přátel *umění*, jimž pečeť dávají jména Bergner, Krattner, Thielle, a pořádaly takovou výstavu retrospektivy české malby jako letos v Rudolfině, jejíž umělecká úroveň je tak bídná a české umění tak kompromitující, že by bylo záhodno, aby se vlastní viníci veřejně přihlásili“.

*

Jednota výtvarných umělců po úplné ztrátě styků a součinnosti s uměleckým světem zahajuje novou slibnou éru, z níž je nahoře otištěná vlastenecká kapuciniáda malou ukázkou a v které uplatní se opětně skvěle schopnosti osvědčených starých praktiků. Jsou lidé, již nikdy umění se nepřiblížili, a znajíce kdysi svoji nemohoucnost potlačovali vlastní svědomí různým radikálničením. Časem změnila se vlastní kocovina v neslušnou domýšlivost a jed léty nashromážděný potřísňuje okolí, aby zakrýval vlastní ubohost. Jakýsi druh fakirství vyvinul se u lidí, jichž zášť proti všemu, čemu nedorostli roste stářím, a propukává při nejmenší příležitosti v psavost. To jsou autoři kritik, původci prohlášení, v nichž se rozsuzují záležitosti umělecké, to jsou representanti a duchovní otcové stádných projevů *uměleckých* sdružení. Pánové od „Fleků“, utrpěvší velkou ztrátu zaniknutím „Šípů“, odkázáni jsou uveřejňovati nyní svoje „literární“ práce v „Díle“ a vystupovati na vlastní vrub a jich neskrotný pud proniká nyní daleko nepokrytěji a úrodněji A je dobře tak! „Šípy“ byly zbytečně odsuzovány za hříchy i těchto nositelů kultury, jichž jemnost prostředků a pokyny nezůstávávají u národa bez povšimnutí. Blahodárnost jich ovládne nejširší nivy země naší až i na Moravu, která byla vždy na svém místě v bitvách velkých, a doufejme, že nezklame ani tentokráte.



VILÉM LEIBL.
PODOBIZNA DÁMY
V ČERNÝCH ŠATECH.

Se svolením fy. „Photograph. Gesellschaft“ v Berlíně.



VILÉM LEIBL. VLASTNÍ PODOBIZNA. PEROKRESBA.

KAREL SCHEFFLER:

VILÉM LEIBL.

PŮVODNÍ ČLÁNEK.

Jest zvláštní druh lidí — častěji ve vědě než v umění — jejichž životní dílo působí v tichosti vlivem mocným a trvalým, kteří však ani svou osobností ani svým dílem populárními se vlastně nestanou. Nejsou populární v tom smyslu, aby mohli působiti přímo a bezprostředně na cit svých současníků, aby byli výslovně uznáváni za vůdce celým národem. Jsou to lidé uklidnění, kteří nemají ctižádost úspěchu — ani tu oprávněnou ctižádost, která sluje chtění moci — nýbrž jen ctižádost práce; jsou to lidé, kteří tiše a pilně kupí hodnotu na hodnotu a zanechávají po sobě dědictví, jehož velikost objeví se teprve potomstvu. Pravé slávy požívají tito mužové vlastně jen v kruhu svých druhů v povolání. Jejich příkladem rozněcují se pracovníci na témže poli, a zatím co jejich jméno jest davům pouhým zvukem, jejich působení a vliv šíří své kruhy až k břehům nejvzdálenějším

Takovým mužem v celé podstatě byl malíř Vilém Leibl. Leibl jest jedním z nej-

lepších a nejznamenitějších Němců, kteří žili v 19. století, a přece není vlastně svému národu dosti dobře znám; je to jméno, které váží mnoho, jako čisté zlato, a které přece jen nemnozí vyslovují s pravou úctou a láskou; jest to malíř, jehož názory pronikají s tichou silou již všemi ateliery a vším vývojem našeho umění, z jehož díla však sotva jediný obraz byť v reprodukci zdobí stěny německých domů měšťanských. Hlavou celé malířské školy stal se Leibl, aniž by se byl jakkoli o vliv zasazoval, vůdcem k modernímu občanskému umění, aniž by byl ze své samoty vystoupil. Jeho umění působí skromně, spatříme-li je letmým pohledem vedle geniálního rozmachu Feuerbachova nebo Maréesova nebo srovnáme-li je s klassičností Rembrandta, Rubensa nebo Tiziana. Neboť v jeho malbách není dramatické vášnivosti ani herojského bohatství myšlenek; není v nich ani komposičních linií monumentálnosti ani nadpozemsky třpytných barev poeticky zdůrazněné symboličnosti. Najdeme v nich spíše prosté zobrazování skutečnosti ve smyslu starého hollandského umění měšťanského ze 17. století, umění bez velikých nároků, jehož skromné mistrovství jest daleké vší vtíravosti. Ponoříme-li se však do něho s láskou, začne i toto prosté umění kvésti, nabývati poetické hloubky a symboličnosti. Shledáme s uctivým obdivem, že v tomto umění jest do jisté míry více obsaženo, než v celém monumentálním umění, jež zrodila fantasie 19. věku.

Příliš rychle chtěl Cornelius a Kaulbach dostihnouti starých mistrů, kteří měli živou oporu v mocných konvencích uměleckých; příliš faustovsky pustil se Feuerbach v zápas s nejvyšším a příliš nízko cenil básnicky roztoužený Böcklin životnou sílu reálního nazírání. Všichni musili v tomto závodění s Raffaelem, Tizianem, Michelangelem a Rubensem tu nebo tam uváznouti, naraziti, musili zůstati nedokonalými, protože jim chyběl pevný zaklad živoucí techniky a zručnosti. Tyto základy, nezbytné každému umění, jež tvoří z fantasie, nutné všem stilovým snahám příštího století, položil teprve Leibl. Jeho malířská i kreslířská solidnost ukázala, jak špatně často naši malující poeti ovládají technickou, řemeslnou stránku svého umění.

Bývá-li umění Leiblovo nazýváno mistrovským řemeslem, nesmí to býti ani v přeneseném smysle býti pojímáno jako snižování. Jeho řemeslo jest toho druhu, jako je provozoval Ruysdael nebo Franz Hals. Leibl nechal stranou všechnu dramatičnost, všechno allegorisující zobrazování citu a přece nebyl o nic menším malířem duše a nitra než kterýkoli z Němců jeho doby. Neboť v jeho reálnosti a vnějškovosti jsou všechny možné stavy duše obsaženy jako zárodek a pupen. V jeho střízlivých pravdivostech, byť vypadaly sebe chuději a prostěji, tkví embryonálně již také mnohé poetické meditace o pravdě. Jeho vlastní výrok objasňuje nejlépe tuto starou spornou otázku; řekl kdysi na svou obranu: „Ať každý maluje člověka, jak jest, duše bude v tom sama sebou.“ Podle tohoto zdravého principu také jednal bez nejmenší úchylky. Výsledek toho jest, že jeho díla jeví se rok od roku oduševnělejšími a poetičtějšími, že v nich zřetelněji a zřetelněji vystupuje skutečný stil, vedle něhož vše úmyslně a vědomě stilisované podle slov Meier-Graefových „působí kuriosně“.

A rovněž tím němečtějším jeví se jeho umění, čím méně sám na to pomýšlel. Právě tato geniální střízlivost, která jest schopna nekonečného prohlubování, tato klidná, holbeinovská síla temperamentu jest charakteristická pro německé umění. A právě nyní má Němec a moderní člověk vůbec všechny důvody přáti malířství ty cnosti, které nacházíme v Leiblovi. Pozorujeme-li tvorbu tohoto umělce a jeho školy, vzpomeneme mimoděk na slavnou rodinu Bachů, nad níž vévodí ve své královské genialitě veliký Jan Šebastian. Ne že by bylo lze srovnávati Leibla s tímto Olympanem, ale zde i tam bylo to řemeslo, které bylo základem mistrovských činů uměleckých. Také Leibl byl ve svém umění prostým varhaníkem, tichým, občanským mužem povinnosti. A přece stvořil věci, které budou ještě vzbuzovati obdiv, až fanfáry theatralistů dávno budou zmlklé.

O malíři Leiblovi lze říci, co bylo kdysi řečeno o Bismarckovi. Také on byl „geniem zdravého lidského rozumu“. Nazýváme-li Leiblovo zobrazování přírody s obdivem „pravdivým“ a „skutečným“, máme přirozeně na mysti pravdivost pozorování, věrnost postřehu, skutečnost a životnost vnímání a upřímnost citu. Chceme tím říci, že Leibl nikdy nerozestíral před sebou modravou mlhu, že zůstal věren své vrozené přirozenosti, že se nikdy neobelhával frasemi sebelásky. Měl schopnost i v rozletu zachovati rozvahu; díval se na věci



Se svolením fy. „Photograph. Gesellschaft“ v Berlíně.

VILÉM LEIBL.
SPOLEČNOST.

VILÉM LEIBL.
DR. RAUERT.



Se svolením fy. „Photograph. Gesellschaft“ v Berlíně.

brýlemi svého temperamentu klidně, jasně, nepředpojatě. Proto říkáme, že v jeho obrazech jeví se objektivně pravdivost přírody. A do té míry byl ovšem upoután tím, co nazýváme bezprostředně viditelným, že nedovedl skutečně volným letem fantasie povznésti se nad to ve svém myšlení. Přes to nebyl prost fantasie. Neboť dovedl tím právě lépe vmysliti a vhloubati se do skutečnosti a postřehnouti a objeviti v ní tajemství života. Stal se hlubokým a tajuplným jako sama příroda ve své umělecké pravdivosti, protože měl tolik úcty k tomu, co z vlastního názoru prožil a protože pro něho ve všem živém byla „duše sama sebou“. Snad nebyl jeho talent, který si do umění přinášel, větší než talent Defreggerův. Ale Defreggerovi byla skutečnost jen materiálem jeho šprýmů, kdežto Leibl podával ji takořka, „jak si plastická příroda sama obraz myslila.“

Jeho objektivnost učinila ho skutečně



PODOBIZNA HRABĚNKY
ROSINY TREUBERGOVÉ



V. LEIBL.
MALÍŘ
PAULSEN.

Se svolením fy. „Photograph. Gesellschaft" v Berlíně.

nepředpojatým. Přijal od moderních Francouzů, zvláště od Courbeta, čeho ke svým účelům potřeboval, aniž mu napadla neumělecká myšlenka imponovati cizinou; sáhl do minulosti a naučil se od Holbeina a van Dycka přesnosti a výraznosti, aniž se stal eklektikem; převzal bez ostychu od starých Holanďanů ty umělecké prvky, kterých potřeboval ke svému vývoji, aniž se stal na nich sebe méně závislým. Mohl dělati, co chtěl: všechno nabývalo pod jeho rukama životné novosti, protože byl sám veskrz životným člověkem. Proto neškodilo mu také jeho selské poustevničení v malých bavorských vesnicích. Naopak prospívalo mu a přinášelo mu soustředění, kterého hledal. Do Grasslfingu, Aiblingu nebo Kutterlingu nevábili ho sedláci. V jiném okolí byl by s jinými modely podával se stejnou hloubkou obraz a smysl skutečnosti. V Paříži namalovaná „kokota" jest toho skvělým



V. LEIBL.
KOKOTA.

Se svolením fy. „Photograph. Gesellschaft" v Berlíně.

důkazem. Kdyby byl žil za časů Dürerových, byl by své postřehy selského světa přenášel do tehdejších legend. V renaissanční Italii byly by se jeho dachauské selky staly Madonnami a přece by byly zůstaly dachauskými selkami. Jestliže dnes maloval ty a ony nahodilé zjevy skutečnosti jen pro ně samy, leží příčina toho v tom, že naše doba nemohla mu poskytnouti osvědčených konvencí sujetových. Jen z té příčiny mohl mu býti vytýkán naturalismus. Ve skutečnosti není v jeho díle nic více naturalismu, než ve Vermeerovi, Manetovi, Riberovi nebo Holbeinovi. Naturalismem může býti zvána jen nedušewnost; a jak hluboce jest přec Leiblova skutečnost produševněna. Také proto se Leibl neuchýlil na venkov, že by byl snad člověkem plným selských instinktů. Leibl byl aristokrat, jako každý veliký umělec. Tento sklon k odloučenosti a samotě sdílí s mnohými současníky. Jako se francouzští malíři fontainebleauské školy vystěhovali do Barbizonu, jako se Millet zahrabal do samoty, jako Courbet hledal v tichu svou šťavnatou smyslnost, právě tak odešel Leibl v ústraní, aby tam našel život i ideu umění v její původnosti. Byl to jeho tvůrčí daemon, který ho pudil bydleti v primitivních chaloupkách a malovati po léta v tmavém venkovském kostele, v ostrém zimním chladu na jediném obraze. Tušil snad temně, že se nezavírá a neodlučuje pouze k svému vlastnímu prospěchu, nýbrž že přináší skutečně obět pro celé německé umění. Tento silný muž athletické postavy, který se od časného rána do noci namáhavě krčil před rozdělanou prací, byl pln herojského sebepřemáhání.

Leiblův život byl tak prostý, že se o něm dá těžko co pověděti. A přece jest v tomto životě obsažen celý lidský osud. Ale osudové síly nejevily se nikdy v katastrofách; hodinu za hodinou měnily se ihned v práci a čin.*) Skoro každý obraz znamenal pro Leibla kus života; zůstalo však z toho ze všeho jen vítězství umění. Není zde místa probírati obraz za obrazem a ukazovati, jak v každém přerodil se kus života v umění. Mimo to jest slovo — a to právě při Leiblovi — jen slabým prostředkem, jenž napomáhá k pochopení. Pozorné prohlédnutí připojených reprodukcí nahradí nejzevrubnější analysu. Neboť jediný pohled postřehne víc, než může vyložiti deset abstraktních argumentů. Jen oko dovede pochopiti anebo se musí beze vší spekulace učiti chápat, v čem záleží ona věrná pravdivost Leiblova, která se na něm tak chválí: ono frasí prosté přilnutí ke skutečnému zjevu, oblitému světlem a vzduchem a žijícímu v prostoru silným, intensivním životem.

A konec konců dovede také jen oko vypozorovati, že příroda, zobrazovaná zdánlivě jen pro ni samu, jest umělci pouze prostředkem k vyjádření umělecké myšlenky v celé její čistě lidské hloubce. Kdyby byla jen jediná absolutní pravda ve skutečnosti a kdyby ta byla cílem a účelem umění, pak bylo by také jen jediné absolutně mistrovské dílo; to totiž, které této pravdě by stálo nejblíže. Avšak pravd ve způsobu vnímání a reflektování skutečnosti jest tolik kolik je duší. V každé duši skutečnost rodí se nově. A je to přece stále totéž, všem lidem stejně známé; „pravda“ Menzelova umění jest tak pravá jako Leiblova, jako Manetova nebo jiného velkého umělce. Všechny formy umění jsou parafrasemi věčné, jediné přírody, o níž žádný smrtelník nebude nikdy věděti, jaká jest ve své podstatě. Čím ryzejším a trvalejším citem ta anebo ona parafrase jest diktována. tím cennější jest pro umění. Tím organičtěji zapustí se pak také do dějinného vývoje, čím těsněji souvisí s uměleckým kanonem, který ovládá století a pokroku umění stanoví linie nutnosti.

A právě proto, že Leiblovo umění jest v tomto smyslu psychologicky nutné a individualně pravdivé, jeví se opravdovým duším jako pravdivé a organické. Tento mistr stojí v dějinách našeho malířství jako nástroj chtění své doby, protože ve svých dílech vyjadřuje dokonale to, co doba a osud vložili do něho jako cítění života. Jeví se jako jeden z našich velikých hudebníků, kteří teprve tím se stali samostatnými a osobitými, že se učili od předchůdcův a sami učili zase generace příští. Abstrahujeme-li vše, co v umění

*) Kdo se chce poučiti o životě tohoto čistého umělce, tomu lze doporučiti krásnou knihu, kterou napsal přítel a krajan Leiblův Julius Mayr. („Wilhelm Leibl, sein Leben und sein Schaffen“, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin.) Čtenář najde tam mnoho věcí podaných pěkně a věcně, o nichž se zde nelze ani zmíniti; jest to biografie, psaná odborně i s láskou. Obsahuje mimo to řadu skvostných, z části neznámých obrazů, které illustrují biografický obsah nejkrásnějším způsobem.

Leiblově jest náhodného a vnějšího, totiž všechen sujetový materiál, zůstane jeho podstata, forma, nedotčena. A že tato forma tvoří v německém umění epochu, že obohatila nauku oharmonii v malířství, to teprve povznáší Leibla na místo, které nyní zaujímá pro všechny příští věky.

Téměř samojedinému v naší době podařilo se tomuto umělci býti stejně silným v barvě i v kresbě. Ingres i Courbet jsou sloučeni rovnoměrně v jeho povaze. Leibl zachránil a přenesl do nového umění německého prvek holbeinovský i moderní francouzský. Tím dospěl k synthese a stal se mnohým malířům vůdcem. Vedle toho je však ve všech téměř jeho obrazech znáti, že i přes svoje samostatně vydobyté mistrovství nikdy se nevymanil docela z mnichovské atelierové atmosféry. Krok od Courbeta k Manetovi neučinil nikdy. Zůstal takřka v atelieru i na vsi; spokojil se s impressí povrchu, s dojmem hmotného, viditelného a k impressi vnitřního, duševního vlastně nepostoupil. Od akademického umění vyšel, a byť je sebe víc překonal a prohloubil, první stopy své cesty nikdy nedovedl zahladiti. Přírodu, smyslově životnou skutečnost a pravdu velikou v její prostotě vnesl do akademismu. Proto na jeho mistrovství lpí vždycky také trochu atelierové atmosféry. Jeho obrazy milují temno, třeba že nikdy nejsou ovšem černé, a připadají často na první pohled školské. Ale hlavní a podstatná nebezpečí mnichovské mistrovské malby dovedl Leibl ve své samotě vždycky překonati; smělý, dekorativní úhoz štětce akademické, atelierové rutiny mnichovské změnil se v jeho obrazech v lehký, vzdušný tanec. Štětec žije v jeho ruce. Leiblovi jest nástrojem, kterým vycituje ze života jeho touhu po plastickém vyjádření; modelluje své obrazy takořka ze světla a vzduchu a zbavuje hmotu její hmotnosti. S nevysvětlitelnou jistotou dovede podávati měkké měkce, tvrdé tvrdě, hrubé hrubě a jemné jemně. V tom, jak maluje ruku, ať natahující kohoutek ručnice, nebo držící karafiát anebo mdle spočívající na tmavém hedvábí, jest přímo cosi kosmického. Tvůrčí rozkoš, s jakou traktuje maso, ať je to svadlé tělo starých mužů, nebo pevné a kvetoucí tělo mladých děvčat nebo smyslně rozkvetlé maso zralé krásy, přechází bezprostředně na pozorovatele. Ve všem cítíme, jak miloval přírodu, jak se jí obdivoval, jak vzhlížel k ní jako k mistryni ve zbožném upnutí. Tento „plagiátor přírody“ píše svým štětcem něžně, měkce a často graciésně, s citlivostí až romantickou, nikdy však ani dost málo nepřesně. Jeho štětec se téměř mazlí se skutečností; nejněžnější tóny líbají se v měkkých přechodech; a přece celek vypadá pak mužně až do posledního vlákna. Štětec klade mosaikově tón vedle tónu a modelluje plochami. S nekonečnou jemností a čistotou leží valeur vedle valeuru a čím pozorněji se oko do této malby zadívává, tím větší požitek si odnáší.



V. LEIBL. PODOBIZNA MATKY. PŮVODNÍ LEPT.

V malém jest Leibl největší. Celek se mu vždycky nepovedl, protože pečlivý pozorovatel přisedal rád příliš blízko k modellu a porušil někdy správnost proporcí. Tak vysvětluje se zkáza obrazu pytláka, který Leibl rozstříhal, protože se mu zdál jako celek pochybený. Že i fragmenty — ruce, hlavy, kolena atd. mohou ještě se bráti za



Se svolením fy. „Photograph. Gesellschaft“ v Berlíně.

VILÉM LEIBL.
V ATELIERU.



VILÉM LEIBL.
JINDŘICH
PALLENBERG.

dokonalé obrazy, jest důkazem, jak tento malíř všechny jednotlivosti stejnoměrně oduševňoval. Jednotlivé části mají vedle toho, co znamenají pro celek, svůj zvláštní, samostatný život. A proto jest tím podivuhodnější, že komposice celku jest mnohdy klassicky krásná; stačí vzpomenouti na jeho nádherný oltářní obraz, na „Selky z Dachau“ v berlínské národní galerii a na mnohé portréty. Překvapující ovšem není jeho komposice nikdy. Není to plod mocně uchvacujících dojmů prostorových, nýbrž spíše výsledek obrovského, na přírodu soustředěného studia. Ve své schopnosti pro přesnost při silném malířském temperamentu jest Leibl v těchto decenniích skizzistů zjevem skoro ojedinělým. Nikdo nemá jako on tuto vášeň pozoro-

vati a zkoumati opět a opět zjevy skutečnosti zrakem mravenčí bystrosti a citlivě se chvějícími smysly. Nikdo nedovedl jako on obětovati jedinému obrazu celá léta, zůstati při malířské kultuře Francouze Holbeinem nebo Van Dyckem, státi se při vší synthetičnosti i velikým detailistou.

Pozorovati bylo Leiblovi blažeností, malovati štěstím. Určitost jeho malby jest měkká a měkkost určitá. Co podává, jest vždycky veliký úhrn, jest krajní zjednodušení, které působí jako zmnohonásobnění. Vidí-li pozorovatel zobrazené věci jako závojem, objeví se mu s konkretní silou vlastní motiv každé malby: prostor, světlem a vzduchem vyplněný prostor, který dodává věcem rázu kosmického. Třeba Leibl atmosféru vlastně nemaluje, jest přece zřejmá v jeho obrazech Leibl jest umělec, kterému se dostalo „závoje básnění z rukou pravdy". Jeho barvy jsou tiché, ale výmluvné ve své harmonické jednoduchosti; upomínají často, zvláště v pozdních obrazech, na perlově šedou nádheru Velasquezovu; ukazují však tu a tam také na mnichovskou palettu atelierovou. Stupně valeurů jsou podány s neomylnou jistotou. Psychologie výrazu není studována vědomě a úmyslně jako u Lenbacha nebo u Rembrandta, ale jest vždycky s dostatek vystižena. Neboť k psychologickému výrazu zobrazených lidí přistupuje ještě bezejmenný život prostorovosti, tak že jedno se stupňuje druhým.

V Leiblově malbě jest mnoho delikátnosti. Jest čisťoučká, nikdy špinavá a působí jistou vznešeností, třeba že líbivost není jejím cílem. Jest především dokonale malbou. To jí také ode vždy — a dříve než v Německu, zajišťovalo respekt a chválu u Francouzů. Velké malířské temperamenty pochopily tento veliký malířský temperament nejdříve; poznali v něm radost a rozkoš z malířského řemesla, která si tolik zakládala na malování prima. Leibl začínal svoje obrazy někde u oka a maloval je pak kus za kusem na čisto až do konce. Podmalovávání a lazurování se mu hnusilo. Charakteristickým jest pro něho mimovolný výkřik, který mu uklouzl z radosti nad úspěchem, jehož dosáhl svým kostelním obrazem ve výstavním sále: „Všecko je malováno prima, všecko prima". To je výkřik mistra, který všechny svoje krásné city vyjadřoval výrazy malířského řemesla, který jest pyšný na to, že jest střídmý a nehonosný ve své technice jako ve svých citech.

Tato vášeň pro poctivou přesnost zajišťuje Leiblovi nesmrtelnost. Získává mu naši lásku a vábí nás za ním. Ptáme-li se, čím tento muž jest v pravdě velikým, mu síme odpověděti: svou poslušností. On byl geniem poslušnosti. Byl poslušen přírody, vnitřní i vnější, poslušen své vrozené, pracovní vášně a svého nadání. To znamená: byl poslušen Boha, neboť z vnitřní nutnosti rodil znovu svět. V každém okamžiku cítil svou odpovědnost. „Jen když mám co jíst a svoje umění," říkával. „Svoje umění," to říkal tak, jako říkají druzí „svou ženu, své děti, své jmění, svou čest, svoje postavení". Bylo mu vším a proto mu také dalo tolik Už jen jeho životní mravnost působí tak mocně, že umělec musí jíti dnes za jeho příkladem. Se jménem Leiblovým jsou již spiata jména vynikajících malířů: Munkacsy, Viktor Müller, Karl Haider, Thoma, Th. Alt, Hirth du Frènes, Sperl, Schuch, Albert Lang a především Trübner; a také Liebermann, Uhde a dokonce Marées odkazují z daleka na něho. Jméno a příklad Leiblův bude však ještě dále působiti na umělce, po mnohá ještě léta. A proto lze doufati, že vnikne tak hlouběji do lidu a že jeho jméno jednou budou vyslovovati staří i mladí jako jméno dobrého známého. Neboť takové ušlechtilé důvěrnosti, takové popularity, která vychází ze srdce, jest tento ušlechtilý genius hoden.



VILÉM LEIBL.
PODOBIZNA HOCHA.



VINCENT
VAN GOGH.
PASAČKA.

Z KORRESPONDENCE VINCENTA VAN GOGH.

(DOKONČENÍ.)

Píši Ti na spěch, abych Ti oznámil, že jsem obdržel právě několik řádků od Gauguina; až dosud nepsal pro stálou práci a je ochoten vybrat se na jih kdykoli, jakmile se jen vyskytne příležitost. Oni se tam baví malováním a hádáním a bojem se ctnostnými Angličany. Chválí velice Bernardovy práce a Bernard zase Gauguinovy.

Pracuji tu tak horlivě, jako jedí Marseillané svoji bouillabaisu; nebude Ti to divno, neboť jde o slunečnice. Mám rozdělány tři obrazy: 1. velké květy v zelené váse, 2. tři květy, jeden ještě zavřený, druhý odkvétající, třetí v poupěti, na pozadí královské modři; 3. dvanáct květů a poupat ve žluté váse, tyto světlé na světlém, vydaří se, doufám, nejlépe. Ostatně myslím, že při tom nezůstane. Doufám, že budeme míti s Gauguinem společné atelier, a chtěl bych pro ně namalovat dekoraci, jen velké slunečnice. Pamatuješ se na restauraci vedle Tvého krámu (Boulevard Montmartre), kde jest tak krásná květinová dekorace?

Vidím stále před sebou velkou slunečnici ve výkladní skříni. Celek má být jedinou symfonií žlutě a modře. Pracuji každého rána hned od východu slunce, květiny rychle vadnou a jest nutno strhnout celek co možná najednou. – Mám spoustu nápadů pro nové obrazy. Viděl jsem dnes tutéž uhelnou loď s dělníky, kteří skládají, o níž jsem ti již psal; mimo to na témž místě lodi s pískem, jichž kresbu jsem Ti poslal. To by byl báječný motiv! Začínám nyní hledat zjednodušenou techniku, která možná nebude impressionistická. Chtěl bych tak malovat, aby se v tom každý, kdo má oči, řádně vyznal.

*

Máme nelítostný severní vítr, ale musím být přece neustále na stráži, neboť pracovat se musí aspoň v krátkých přestávkách a proto musí býti všechno v pořádku, pro případ bitvy. Plátno jsem ještě nedostal, a přece jest nejvyšší čas. Objednej, prosím, hned asi 10 anebo aspoň 5 metrů. Spěchá to, koupil jsem již zde nějaké, abych byl zítra nebo pozítří podle počasí pohotově. Práce mne zcela zaujímá a jistě jí nepodlehnu, dokážu-li udržet se tak v proudu; všechny tyto velké obrazy jsou dobré, ale namáhavé. — Přikládám psaní, které jsem napsal včera; uvidíš z něho, co myslím o Gauguinově portretu, který mi poslal; jest to příliš černé, příliš smutné. Musím ovšem říci, že se mi líbí i tak, ale on se změní a musí přijít sem. Nesmí se prostě kreslit pruskou modří do masa; pak to přestává být maso a jest to dřevo. Ale myslím a doufám, že jsou ostatní bretonské obrazy lepší než tato podobizna, která jest konečně malována na spěch.

Věř mi, že nepřeháním ani co se týče Gauguina ani jeho portretu. On musí jíst, chodit se mnou na procházku, vidět náš dům, jak jest, a pomáhat při tom, zkrátka důkladně se rozptýlit. Jest pravda, že žil lacino, ale při tom se tak roznemohl, že nedovede rozeznati veselý ton od smutného. A to jest přece zlá věc, a jest nejvyšší čas, aby přišel sem, kde se rychle uzdraví. Promiň, jestli zatím překročím svůj rozpočet, budu tím více pracovat. — Od čtvrtka jsem byl tak v úzkých, že jsem od čtvrtka do pondělka jen dvakrát pořádně obědval. Jinak jsem měl jen chléb a kávu, a tu jsem musil také brát na dluh a dnes zaplatit. Tedy můžeš-li, pošli mi zase brzy něco.

*

Tentokrát se mi vedlo zle, peníze byly ve čtvrtek v koncích a do pondělí do poledne bylo proklatě ,dlouho. Žil jsem tyto dny hlavně z 28 káv a chléb k nim není ještě zaplacen. Není to Tvou vinou, nýbrž mou, lze-li tu o vině mluvit. Byl jsem v šíleném napětí vidět své obrazy v rámech a objednal jsem jich trochu mnoho na svůj rozpočet, zvláště když byla také měsíční činže a posluhovačka na řadě. Mně by to bylo konečně jedno, drahý bratře, ale cítím, jak i Ty trpíš tou tísní, kterou nám působí práce; těším se jen tím, že bys mi dal za pravdu, že vyhazuji všechny podkopy, pokud jest krásné počasí, čehož ostatně v posledních dnech nebylo, nelítostný severák, který hnal zuřivě před sebou spadalé listí. Ale před zimou přijdou ještě krásné dny a nejnádhernější osvětlení a pak bude nutno pustit se ještě jednou s celou silou do práce. Jsem tak zabrán do malování, že bych ani nemohl rázem přestat.

Víš, co mi zbývá na můj týden, po čtyřech dnech přísného postu? Právě šest franků. V poledne jsem obědval, na večer mám už jen chlebovou kůrku. A všechny peníze pohltí nájem a obrazy.

*

Mám doma právě výstavu, sdělal jsem všechny studie s rámů a přibil je na zeď, aby uschly. Uvidíš, až jich budu mít celou řadu a až z nich vybéřeme, že to vyjde na stejné, jako kdybych je byl více studoval a propracovával; neboť maluje-li se tentýž předmět tolikrát na jednom nebo několika plátnech, jest to stejně vážná práce.

*

Právě jsem odeslal tři velké kresby: malá selská zahrada na výšku zdá se mi nejlepší. Zahrada se slunečnicemi patří k lázním; ku třetí (na šířku) mám i olejové skizzy. Pod modrým nebem dostávají oranžové a žlutočervené skvrny květin nevyrovnatelný lesk, na všem leží šťastnější, něžnější půvab nežli na severu: jest to vibrace jako ve Tvé *Kytici* od Monticelliho. — Ačkoli jsem vyrobil asi 50 kreseb a olejových skizz, zdá se mi, jako bych nebyl vůbec nic udělal. Spokojil bych se rád tím, kdybych mohl předpracovat budoucím malířům, kteří budou zde na jihu malovat.

Nyní jest dosud hojně krásných lithografií v oběhu: Daumierové, reprodukce



V. VAN GOGH.
Z PŘEDMĚSTÍ.

dle Delacroix, Descampse, Diaze, Rousseau, Dupré atd. — Ale brzy to přestane, a jaká škoda, že toto umění tak upadá!

Proč se vlastně nedržíme toho, co jsme jednou našli, jako lékaři nebo mechanikové? Když se v jejich oboru něco najde, uchovají pečlivě toho vědomost. V tom ničemném umění se na všechno zase zapomíná, nic se neudrží: Millet stvořil synthesu sedláka, a teď? Nu ano, jest tu Lhermitte a ještě tu a tam někdo, na př. Meunier. Ale naučili se malíři vskutku vidět správně sedláka? Ani zdání. Skoro nikdo ho nesvede. Nejsou tím vinni z části Pařížané, kteří jsou klamní a měniví jako moře? Máš ovšem pravdu, když pravíš, že musíme jít bez ohledů svou cestou a pracovat sami pro sebe. —

Víš-li, i kdyby byl impressionismus neomylnou a samospasitelnou vírou, přál bych si přece časem dělat věci, kterým by mohla rozumět předchozí generace, Delacroix, Millet, Rousseau, Diaz, Monticelli, Isabey, Décamps, Dupré, Ziem, Jongkind, Israels, Mauve, řada jiných, Corot, Jacques...

Manet a Courbet neměli daleko k tomu, aby spojili rovnocenně barvu i formu. Chtěl bych se po deset let připravovati studiemi a pak namalovat jeden nebo dva figurální obrazy. Věčně stará historie, tak odporučení hodná a tak zřídka uskutečněná.

Malá selská zahrada na výšku jest ve skutečnosti nádherná v barvě: jiřiny jsou hluboce silně nachové, dvojí řada květin růžových a zelených na jedné straně, na druhé oranžové téměř bez zeleně. Uprostřed nízká bílá jiřina a malý granátový strom se žlutozeleným ovocem a s květy v nejžhavější oranžové; půda šedá, vysoké sítí modrozelené, fíkovníky smaragdové, nebe modré, domky bílé se zelenými okenicemi a červenými střechami. Tak to vypadá ráno v plném slunci; večer stopeno

všechno v hluboký stín, který vrhají fíkovníky a vysoké sítí. To jest právě to: aby se zmohla všechna ta krása, bylo by třeba celé malířské školy, která by pracovala v téže krajině a doplňovala se vzájemně, jako staří Holanďané: portretisti, genristi, krajináři, malíři zvířat, zátiší atd.

*

Teď jsem dostal obě podobizny: na Bernardově vlastní podobizně visí Gauguinova vlastní podobizna na zdi, a u Gauguina jest Bernardova podobizna v pozadí. Gauguin napadne každému první, ale mně jest Bernardův obraz velmi sympathický. Jest to pouze malířský nápad, několik povrchních tónů, několik černavých štrichů, ale jest to chic jako pravý Manet. Gauguin jest studovanější a důkladněji proveden a to právě u mne budí dojem, jako by šlo o vězně. Ani stopy po veselosti, ani zdání o mase, ale to lze klidně připsati jeho úmyslu stvořiti něco melancholického; stinné partie masa jsou temně modré. Konečně mám přece jednou příležitost porovnati své vlastní malování s kamarády není pochyby, že se má podobizna, kterou posílám Gauguinovi na výměnu, vedle nich drží. Psal jsem Gauguinovi, je-li mi dovoleno, abych své osobě dodal v obraze nezasloužené důležitosti, že jsem se pokusil představiti ne právě sebe, ale impressionistu vůbec, a proto jsem pojal tuto podobiznu jako portret bonza v naprostém zbožňování svého velkého Buddhy.

A postavím-li Gauguinovo a svoje pojímání vedle sebe, shledávám, že mé jest stejně opravdové, ale ne tak zoufalé. A Gauguinův portret mi praví: Tak to nesmí jít dál, on se musí stát zase klidnějším, musí se stát zase dřívějším Gauguinem, který se zatím obohatil pobytem na jihu a černoškami.

Jsem velice rád, že mám podobizny kamarádů právě z této doby; nezůstanou tak, časem budou žít bezstarostnější život, a vidím jasně svůj úkol, nasadit všechno, aby se naše chudoba zmenšila; jest v malířství nemožná. Cítím, že jest on více Millet než já, ale já jsem spíše Diaz než on, a jako Diaz chci se pokusiti zalíbiti se obecenstvu, abych mu pomohl. Vydal jsem více než oni; teď, co jsem viděl jejich malování, jest mi to jedno; pracovali příliš chudě, aby mohli mít úspěch, neboť, věř mi, mám lepší a prodejnější věci, než jsem ti poslal, a cítím v sobě schopnost udělat ještě něco lepšího. Mám plnou důvěru, že jest dost lidí, jimž právě poetické motivy budou sympathickými: hvězdné nebe, vinice, brázdy, básníkova zahrada. Neboť považuji za naši povinnost, tvoji i svoji, abychom pracovali k relativnímu bohatství, protože budeme míti na starosti velké umělce. Budeš-li míti Gauguina, můžeš býti stejně šťasten jako Sensier*). Jemu se můj dům jako atelier jistě tak zalíbí, že jej bude chtít řídit. Bernard mi poslal sbírku desíti kreseb s nádhernou básní. Uvidíš brzy všechny ty věci, ale pošlu je teprve, až jich ještě trochu užiju. Moji podobiznu, kterou jsem poslal Gauguinovi, také, myslím, jednou uvidíš, neboť doufám, že si ji Gauguin podrží; zdá se celá popelavá proti bledému veronskému pozadí (ne žluté!), mám na sobě hnědou kazajku s modrým krajem, hnědou jsem přehnal až do nachova a modrou obrubu jsem rozšířil. Hlava jest modelována v plném světle, světlá na světlém pozadí, téměř beze stínů, jen oči jsem postavil trochu šikmo, à la japonaise.

*

Byl jsem a jsem ještě zcela zničen prací posledního týdne. Nemohu ještě nic dělat a mimo to je silný severní vítr, který zvedá mraky prachu a pokrývá stromy od shora až dolů bílou vrstvou. Musím tedy rád či nerad zůstat nečinným. Spal jsem proto bez přetržení šestnáct hodin, což mi ohromně posloužilo, a zítra se, myslím, z toho důkladného odpočinku zotavím. Ale mám za sebou dobrý týden: 5 pláten, to není maličkost! Není potom divu, vymstí-li se to trochu. Ale kdybych byl pracoval klidněji, byla by mne vždycky vyrušila bouře. Je-li krásně, je nutno toho využít, sic se člověk nedostane dál.

Co dělá Seurat? Uvidíš-li ho, vyřiď mu, že se chystám na dekoraci, která má předběžně obnášet 15 obrazů a která bude asi k doplnění potřebovat ještě 15 a že při této vážné práci vzpomínka na jeho osobnost a na krásné velké obrazy v jeho atelieru dodává mi síly k tvoření.

Měli bychom míti také vlastní podobiznu Seurato u.

Psal jsem Gauguinovi, že když jsem nabídl výměnu podobizen, měl jsem za to, že se Bernard i on navzájem malovali.

---

*) Přítel a mecenáš Milletův. (P. p.)



VINCENT VAN GOGH.
PODOBIZNA LÉKAŘE.

Ježto tomu tak nebylo a on maloval svou podobiznu schválně pro mne, že ji nemohu přijmout jako výměnu, ježto ji považuji za příliš závažné umělecké dílo. —

On však odpověděl, že ji musím rozhodně přijmout na výměnu; jeho psaní obsahovalo ještě mnoho poklon, které však pomíjím, protože jsou nezasloužené. Ale působí mi radost, že jim není moje malování proti mysli, i když maluju lidi.

*

Někdy se mi zdá, že jediná možnost provést náš plán bude, abych se vydal sám na cestu, nepodaří-li se Gauguinovi, aby se odtamtud vybavil. A konečně byl bych zase mezi sedláky. Myslím dokonce, že bude třeba se připravit a vydat se za ním, sice dříve nebo později upadne nadobro v nouzi — jestli mu na př. jeho hospodář odepře úvěr. To jest více než pravděpodobno a nouze by pak mohla být tak naléhavá, že by musila být naše kombinace provedena co nejrychleji. Mne by to stálo jen jednu cestu a tamější ceny jsou dle jeho udání mnohem nižší nežli to, co jest tady nevyhnutelně nutno.

Zde jest i pro dny bez peněz jedna výhoda proti severu: krásné počasí, neboť i při mistralu jest ještě krásné počasí; nádherné slunce, na němž se vyhříval Voltaire při své černé kávě. Mimovolně cítíš tu všude Zolu a Voltaira. Jest tu tolik životní síly! Jako Jan Steen, jako Ostade! Byly by tu jistě podmínky malířské školy, ty však řekneš, že jest příroda všude krásná, vnikne-li se jen v jejího ducha.

Viděl jsem v jedné selské zahradě dřevěnou ženskou postavu, která pocházela z přídy španělského korábu; stála ve skupině cypřišů a vypadalo to docela jako Monticelli. Ach, tyto selské zahrady s krásnými, hustými, rudými růžemi Provence, ty vinohrady, ty fíkovníky, jaká poesie v nich leží, a to věčné, silné slunce, při němž zůstává zeleň přece tak svěží! Cisterna, z níž prýští čistá voda, která zalévá zahradu z malých stružek a tvoří malý kanalisační system; starý šiml Camargnes, který točí strojem! Ani kravky není v těchto pronajatých dvorech. Ale všechny ty statky, hospody, ba i nejbídnější krčmy jsou tu méně smutné, méně tragické než na severu, neboť horko činí chudobu méně tvrdou a melancholickou. Přál bych si tolik, abys byl viděl tento kraj! Ale především vyčkat, jak to dopadne s Gauguinem.

*

Gauguin vyhověl konečně zvaní svého přítele a přišel do Provence. Spolužití i společná práce skončila známou katastrofou: prvním výbuchem Goghova šílenství. Od té doby žil a ve světlých chvílích stále ještě maloval Van Gogh v léčebném ústavě v Anvers-sur-Oise, kde r. 1890 skončil sebevraždou.



JULIUS MAŘÁK.
STUDIE.

KRONIKA

JUBILEJNÍ VÝSTAVA KRASOUMNÉ JEDNOTY V RUDOLFINU. (1848—1908.)

Nemůže býti hned tak cennější a záslužnější výstavy nežli dobrá retrospektiva, zvláště pro nás, jimž podnes vlastně chybí dobrá historie českého umění, psaná i názorná. Obraz, který nám o něm podávají obě naše galerie, Moderní i Rudolfinská, jest dosud neúplný a v detailech dost nespolehlivý; výstava, která by byla opravdu kritickým přehledem posledních šedesáti let, jež u vývoji našeho umění jedině padají na váhu, mohla a měla by jej doplniti, po případě opraviti. Výstavní výbor vyhnul se však od počátku zúmysla každému kritickému stanovisku, které by výstavě vtisklo určitý ráz. Dle úvodního slova officielního Seznamu hleděno především k tomu, aby v retrospektivním oddělení byli zastoupeni „pokud jen možno všichni umělci své doby pozoruhodní“, ovšem nikoli „pod určitým úhlem individuelního líčitele“, nýbrž spíše kronikářsky: oddělení toto má býti pouze „souhrnným přehledem, který je s to poskytnouti materiál kritické práci dějepisné“.

Ale výstava nevyhovuje bohužel ani takto formulovaným požadavkům Sám výstavní výbor to patrně cítil a vymlouvá se jednak nedostatkem místa, pak nedostatkem průpravných prací a neochotou majitelů. O poslední omluvě těžko rozhodovati nezasvěceným, ale první dvě sotva obstojí Bylo by celé výstavě jen prospělo, kdyby se byla pro retrospektivu přibrala aspoň polovina místa věnovaného produkci současné; toto oddělení moderní nejen nedopadlo representačně (jak bylo lze očekávati: za dnešních poměrů nedovede Rudolfinum soustřediti všechny české umělce), nýbrž stojí dokonce pod úrovní obvyklých výstav výročních: a je známo, že úroveň ona nebývá vysoká. Snad jsou vinni i zasílající umělci sami (Úvod na to aspoň ukazuje slovy, že „výběr se mohl díti jen z toho, co bylo přihlášeno“), ale jistě jest vinna i jury, která si počínala v mnohých případech až neomluvitelně laxně a netečně. Toto moderní oddělení křivdí rozhodně našemu dnešnímu umění, jehož niveau (mluvím o umělcích na výstavě zastoupených) jest ve skutečnosti nepoměrně vyšší, nežli se jeví v tomto nešťastném výběru.

A oddělení retrospektivní bylo by bohatě vyplnilo prostor, který mohl býti získán přísnějším probráním nových zásilek: Úvod seznamu ukazuje přece sám na retrospektivu Jubilejní výstavy r. 1891, počtem i výběrem mnohem bohatší nežli výstava letošní. Materiálu tedy dokonce nebyl nedostatek, a i přípravných prací (monografií a kritických studií o starším umění) od r. 1891 přibylo. Zvláštní náhodou jsou však právě oni mistři, o nichž pracováno monograficky, zastoupeni neúplně a málo výstižně.

Nicméně vykazuje toto retrospektivní oddělení, ač neúplné (chybějí na př. K. Svoboda, Jedlička, Gretsch vůbec, Manes J., Chittussi, Mařák a j. jsou zastoupeni velmi nedostatečně), všelicos zajímavého; mnohé vidíte rádi znova, všelicos dokonce překvapí a zavdá příčinu k revisi starších náhledů.

*

Řeklo se o francouzském umění, že jeho vývoj v XIX. století jest jediné pevně učleněné drama. Naše umění zdá se mi spíše řadou jednotlivých scén, osamělých náběhů, jimž obyčejně se nedostává vyvrcholení a pointy a které spolu organicky téměř nesouvisí Žila tu řada umělců, kteří měli málo a opožděného kontaktu se současným prouděním duchů v cizině a skoro ještě méně mezi sebou. Bylo tu officielní umění, uznávané celou veřejností od let čtyřicátých do sedmdesátých, umění, k němuž se dnes nikdo nehlásíme a jehož úspěch jest nám přímo nepochopitelným (*Rubenův* Kolumbus jest z nejstrašnějších pláten, které znám, a vnitřek pražského Belvederu jest skutečná duševní mučírna): a tyto officielní veličiny nechtěly věděti ničeho právě o těch, v nichž my dnes vidíme malířské talenty doby. Oba Manesové stáli mimo tento officielní



HYNEK UMLAUF.
PODOBIZNA.

svět, J. Čermák musel odejít do ciziny, Karla Purkyně nebral nikdo vážně, Navrátil platil za lepšího malíře pokojů. A horší ještě nežli neúspěch, kterým trpěli jako lidé, byl nedostatek, jenž je poškozoval umělecky: nebylo ovzduší společné snahy, které by všechny pudilo ku předu a výš, nebylo konkurence, která by z každého vynutila summum jeho možností; u všech, kteří zůstali doma, máte dojem, že byli schopni něčeho mnohem vyššího, nežli vskutku dokázali, u všech milujeme a ceníme jich skryté možnosti, jichž si oni po většině sami nebyli vědomi, více než hotové skutky. A ti, kteří odešli za hranice (J. Čermák, S. Pinkas), ztratili kontakt s domovem na dobro a jich činnost přešla už dokonce bez vážnějšího vlivu. Do let osmdesátých máme tak jednotlivce, umělce jaksi na vlastní pěst; teprve s konkurencí o výzdobu Národního Divadla vstupuje na scénu první kompaktní, cíle vědomá generace, řada talentů, které mohly se vyžít plněji



V. BARVITIUS. PLACE DE LA CONCORDE V PAŘÍŽI.

(Aleš, Brožík, Hynais, Mařák, Myslbek, Ženíšek). Generace mladší a nejmladší jsou nám jednak časově příliš blízko, jednak jsou zastoupeny na výstavě příliš matně a neúplně, aby bylo možno je určitěji odlišiti a charakterisovati.

Zevrubnější prohlídka výstavy přinese snad něco dokladů k tomu, co tuto naznačeno.

*

Ve dvoraně zajímají hlavně *Brožík* a *Čermák*. (*Ženíškova* velká Podobizna jest studená, representační práce, která nepovídá nic o autorovi, a *Payerův* Záliv smrti jest dílo svrchovaně nesympathické theatrální machy.) *Brožíkova* Defenestrace překvapila tuším i ty, kdo si ji dosti dobře pamatovali a necenili ji právě vysoko Jest až ku podivu, jak nadobro se nám odcizilo toto kdysi slavené malování; dnes, kdy jest zásadní stanovisko k t zv. historické malbě dávno probojováno a kdy tedy odpadá i každé zdání opposice, jest nám jen ještě vzdálenější nežli v době, kdy jsme proti němu protestovali.

Jinak překvapuje *Čermák*. Ani k jeho receptovému způsobu malby se asi nikdy nevrátíme, celým duchem a nazíráním jest nám i umělecky už vzdálen, ale stále imponuje svou vnitřní hotovostí a souladem. *Raněnému Černohorci* chybí přesvědčivost, ba i věrohodnost, je to dílo zřejmé konvence a rozhodně sentimentálního rázu, ale jest to také každým coulem práce zralého, v sobě hotového mistra, který má k umění zcela určitý poměr, a co mnoho platí, zná dokonale svou věc. Jednotlivosti jsou theatrální, jednotlivé figury jsou statisté, ale najdete také detaily obdivuhodné: skupina žen v levo u rámu má mnoho skulpturální krásy, bledé ruce raněného vévody na bílé draperii jsou cítěny s opravdovou finesou a sametové kvality barev, zvláště Čermákovy červeně, vynikají v sousedství Brožíkově i Ženíškově neobyčejně. Opakuji: nebude se dnes nikdo vracet k tomuto malování, ale neznám nikoho, kdo by dnešní nazírání a moderní malířskou školu dokumentoval u nás stejně hotovým a úplným dílem.

Ostatek Čermákovy kollekce jest slabší; ani pražský majetek nebyl vyčerpán (Umělecká Beseda, dr. Pinkas). Bylo-li už nemožno opatřit věci vzdálenější, byly snad dostupny aspoň obrazy z majetku příbuzenstva (kn. Czartoryski ve Vídni, p. E. Czermak v Bavorsku)? Ze stálé galerie přestěhovali se na dobu výstavy do přízemí *Žebráci* a *Únos Hercegovky;* obě působí v ostrém jeho světle velmi tvrdě a nevýhodně. Lépe se drží ušlechtilá *Římská krajina* se zříceninou a monochromní skizza *Černohorky*.

Lepší zastoupení byl by si zasloužil také *An-*

tonin Dvořák. Má u nás pověst jakéhosi předchůdce; bylo by zajímavo jednou osvědčiti ji ve vážné konkurenci. (R. 1891 byl zastoupen neméně než 9 čísly; také obrazy z majetku kdysi dra Faltise — dnes tuším u dra Alberta — mají v užším kruhu své jméno.) Na výstavě má celkem dva obrázky: *Sv. Janský den,* známý ze stálé galerie, působí i tady sympathicky svou nestrojenou upřímností; za to *Babička* je zle tvrdá práce. Vedle něho *Quido Manes* presentuje se velmi výhodně; ryzí malíř a ve všem milý a vlídný člověk. Dvě drobné studie *ze stáje* jsou kousky hodné starého Holanďana; *Posel,* obrázek v romantickém vkusu doby, překvapí reálností detailů v krajině a znamenitou technickou vyspělostí; a známé *Křesťanské cvičení* jest i ve svém divně rezavém celkovém tónu bohatý obraz, jemuž se co do upřímného a láskyplného studia nevyrovná hned tak druhý.

Josef Manes, jak jest na výstavě zastoupen, nevyniká dokonce nad svého bratra na tolik, oč ho překonával ve skutečnosti Jeho hlavní struna, komposice vůbec chybí; malířská schopnost, v níž se s Quidem stýkal, jeví se plně pouze v krásné skizze *Šičky* (maj. p. místořed. Borovského). Vedle šosácké *Podobizny kloboučnika* měly tu viset, aby korrigovaly její příliš úzkoprsé pojímání, aspoň znamenité podobizny *manželů Vendulákových* nebo poprsí *Josefiny*! Ostatně seznam Manesových prací z pražského majetku, kterých na výstavě není, byl by vydatný; sama Krasoumná jednota mohla ze svých zásob dobře vybrati řadu skizz a kreseb málo známých široké veřejnosti.

Potom několik malířů, u nichž zůstalo při pouhých nábězích. *Umlauf* i *Poppe* byli technické talenty, jichž slibný vývoj násilně časná smrt přerušila. Dva malíři solidního školení a v příznivých materielních podmínkách odmlčeli se záhy. *Karel Purkyně* osvědčuje se solidním portretistou, který klade na malebnou stránku zjevu na svou dobu nezvyklou váhu: byl to jistě velký ctitel starých mistrů; *Pinkas* ve svých *Hrajících si dětech* (a ještě více v obraze *Stařec a smrt* v Umělecké Besedě, který figuroval kdysi v prvním proslulém Salonu des refusés) ukazuje nejjasněji vlivy soudobé francouzské školy. *Barvitius* jest zastoupen docela heterogenními věcmi: velice jemnou tónovou skizzou z Paříže, kde jest na hony před svou dobou, zcela nešťastnými *Dětskými kartony* pro Lannovu villu v Bubenči a kartonem *Slavnosti ve Hvězdě* plným roztomilých a koketních detailů. *Friedländer* v analogickém motivu jest mnohem malichernějš-



JAR. ČERMÁK. ZŘÍCENINA V KAMPANI.

ším, ač také v podrobnostech nezapře svého rozmilého mistra, Waldmüllera.

Několik zcela zapadlých udrží se snad v upomínce jedním, dvěma obrázky. *Richa* (žil svého času v Praze, praví katalog), má tu drobný, koketně malovaný genre, v němž se ozývá kousek Spitzwega. *Lepié* upozornil na sebe svého času na výstavě Krásné Prahy, kde byl zastoupen výhodněji Kdo slyšel kdy o *Seykorovi?* Jeho *Žně u Radonic* s bohatými, rezavými hrady mračen ukazují ne-li velkého krajináře, aspoň velmi upřímného milovníka života pod širým nebem.

Starší krajina vůbec obstojí na výstavě (v sousedství špatně zastoupených figuralistů) velmi čestně. Romantickou periodu representují dobře *Piepenhagen* a *Navrátil;* tento má tu hlavně dvě olejové skizzy *(Mlýn* a *Děti před chatou),* mnohem jadrnější než jeho typicky sladké guache. I *Bubák* v nedokončené skizze ukazuje malířské schopnosti; podezřívám jen, že tyto kvality (a nejen u něho) jsou pouze zásluhou nehotovosti, že jsou to nahodilé zdary, a ne výsledky úmyslu nebo přesvědčení.

Plně representováni jsou ovšem jiní dva krajináři, oba z nejlepších, co jsme jich měli: *Kosárek* a *Riedl.* Dojem z *Kosárka* jest snad o něco romantičtější, nežli dovolovalo očekávati jeho mistrovské dílo, *Selská svatba* v Moderní galerii; překvapuje však znovu silou své barevné škály a neobyčejným bohatstvím malebného fondu V tom devětadvacetiletém mladém muži jsme ztratili velkého krajináře. — Také *Riedl* je dobrý malíř; potvrzuje to i velký obraz ze stálé galerie, a ještě mnohem více *Marina,* malá formátem, ale velká mužným pojímáním, a *Selské chalupy,* bohatý obrázek energického traktamentu.

Vedle nich přišli velmi zkrátka dva mistři, kteří by si za svoje dílo i za svůj vliv na vývoj české krajiny byli zasloužili bohaté kollekce: *Mařák* a *Chittussi. Mařák* má tu dvě uhlokresby; z olejových studií, bližších našemu pojímání, z nichž výbor publikoval kdysi p. K B. Mádl, není tu ničeho, ač by lépe vysvětlily jeho přímý vliv na mladou školu. Dva poměrně slabé *motivy z Fontainebleau* a malé, ač krásné *Sádrové lomy* charakterisují jakž takž jenom starší francouzskou p riodu Chittussiho; perioda česká, pro něho i pro nás rozhodující, naprosto chybí — a přece jest právě Chittussi i v Praze v soukromém majetku zastoupen velmi čestně.

*

K retrospektivě lze snad také připočísti ony starší práce ještě žijících členů generace Národního Divadla, od nichž nás dělí jistý časový odstup. Jsou zastoupeni všichni, Aleš, Hynais, Ženíšek, Knüpfer, Schwaiger a z mrtvých Liška i Marold, každý jedním, dvěma obrazy, tedy neúplně i nepřiměřeně svému významu; ale jsou to vesměs individuality vyhraněné tak určitě, že sama jména vyvolají u každého také zcela určitou charakteristiku a vystavené ukázky ji z pravidla také potvrdí. Zmíním se jen o *Hynaisově* Soudu Parida, jehož technická hotovost a dokonalost mi i po letech stejně imponuje, a o *Schwaigrovi,* který visí naproti. Nelze si snad představiti větší kontrasty sujetem i nazíráním nežli tento Pařížský *Soud* a Münsterské *Novokřtěnce,* právě proto, že jsou to obě díla v sobě zcela důsledná a uzavřená. A zdálo se mi před nimi, že není tak úzké ani nebohaté umění, které obsáhlo ve svém repertoiru zjevy tak vzdálené. — Bylo by jen třeba vyplniti celou distanci mezi nimi stupnicí stejně definitivních uměleckých děl a plnokrevných individualit; neboť v umění platí jen plná slova a nelze je nahraditi množstvím nedokrevností. Běžná produkce se propadne časem a přetrvá jen sem tam ojedinělé dílo, tomu učí každá retrospektiva a to se osvědčuje i zde. Ale rozhlédnete-li se po těch několika individualitách, které v orkestru českého umění obsadily pevně svoje party, napadnou vám zase nejdříve mezery, které jsou mezi nimi, nejen zde na výstavě, ale ve skutečnosti; není pak divu, že orkestr nezní plně nebo se rozchází. Ale snad máme právo hledět na všechno, co jsme tuto resumovali v narážkách stručného přehledu, jako na pouhou předehru, ba snad i na pouhé ladění nástrojů k symfonii, která teprve přijde?

M. JIRÁNEK.

P. S. V oddělení moderním mezi spoustou věcí z pravidla slabších, než jsou schopni jich autoři, napadá z nových lidí sympathicky *E. Pacovský* s drsnými a velmi pravdivými *Dětvanci.*

*

JUBILEJNÍ VÝSTAVA V PRAZE 1908. I.

Je těžko charakterisovati tuto výstavu. Každá předešlá — a nejsme celkem dosud omrzeni výstavami — měla dosti výrazný charakter, ani výstavu architektury a inženýrství nevyjímajíc, již od prvních počátků zřejmý a chápaný jasně všemi návštěvníky. Apotheosou průmyslové zdatnosti a pokroku kulturního za sto let byla první jubilejní výstava v r. 1891, s officielním nádechem, ale přes to dosti blízká všemu národu, dokumentem národního uvědomění a jaksi revuí dosavadního bádání v minulosti lidu byla národopisná v r. 1895, nejmilejší vrstvám nejširším a nejvlivnější ve svých výsledcích, odborné byly a na vyspělost v jednom odvětví ukazovaly menší

výstavy architektury a inženýrství a lékárnická a konečně vítězným ujištěním vlastní síly a zdatností byla aspoň pro vrstvy pracujícího národa výstava dělnická. Jaký ráz měla letošní výstava? Opravdové sympatie v národě nevzbudila, zájmu pro ni nebylo ani v odborných kruzích tolik, aby strhoval a nutil k spojení vlastních záležitostí s osudem jejím a zdar její s vlastní ctí. Obsahově byla velice pestrá, ale rámec měla celkem úzký. Byla to úřední výstava v pravém slova smyslu. Úřední bylo její vedení, byrokratický byl její zevnějšek a tato byrokracie měla vliv i na celý život na výstavišti. Proto nezanechá tato druhá jubilejní velikých stop do budoucna. Navázaly se tu snad styky mezi jednotlivci z obchodního světa, byly tu snad uzavřeny větší objednávky, ale pronikavého vlivu, dlouhotrvajících reminiscencí nebude. Není divu, že s tímto charakterem úřední výstavy souvisí i všechny vztahy, které mívá výstava k umění. První zprávy officielní zdůrazňovaly tyto vztahy jako přednost výstavy, ale skutečnost zůstala za sliby. A o tom několik poznámek.

*

Architektura výstavy — půdorysem výstaviště počínajíc a nejmenším pavillonem končíc — byla ve znamení neuměleckého kompromisu. V disposici — a to je veřejné tajemství — dosti šťastně původně navržené, vládly při provádění jiné ohledy, rozhodovaly ruce laiků; tím se změnil původní plán k nepoznání a všechny dobré úmysly projektantovy (pokud ovšem byly vědomé) vyzněly do prázdna. Z výstavního náměstí stal se průchodní dům na všechny směry a jeho ohraničující stěny, zamýšlené monumentálně, staly se děravými kulisami; z ukončujícího Variété stala se hromádka drobných budek a hospůdek a zničila celou perspektivu, krytou ostatně hustou alejí, na půdorysu tak vábnou. Ostatní kouty výstaviště, mimo přirozený a nejlepší motiv, cestu alejí k Habešské vesnici, vyplnily budovy v náhodném skupení, jak je postupně přihlášky vystavovatelů nutily nebo jak jim místo již předem bylo určeno. Jistý smysl architektonický má dosud vstup na výstaviště starou branou (tato antiquita udržena při životě a omlazena několika přístavky) až k paláci průmyslovému, ale o to nemá zásluhy letošní výstava; ta dovedla jen porušiti tuto harmonii zkomolením bývalé budovy retrospektivy (pavillon města Prahy) a otevřením velikého náměstí před strojovnou.

Jako půdorys, je kompromisní i skoro všechna architektura. Výstava ve své provisornosti má více než který jiný podnik povinnosti k době, k okamžiku. Má-li býti výstava slohovou, musí býti ryze moderní i za cenu výtky výstřednosti. Nic není zvrácenějšího, než obláčeti výstavu do forem solidní, běžné prostřednosti, aby vyhověla vkusu širokého davu, a nic se více nemstí než tato těžkopádnost. Architekti a dekorateuři i tu cítili tuto povinnost, ale nedovedli se bez výhrady oddati půvabu okamžiku; přítěž tradice a nepochopení věšela se jim na paty a tak výstava stála ve znamení pseudomoderny: všude plno ornamentů a tvarů, harmonií barevných a dekoračních motivů, které u jisté vrstvy platí za moderní, spousta věcí nápadně opakovaných s tvrdošíjným přesvědčením, že se tu provádí moderní umění; ale za vším tím pozlátkem, jejž jenom davu lze cejchovati na moderní, trčely růžky bodré prostřednosti, neškodné šablony a pohodlné kopie. Obrovská síň železná pro strojovnu spojena v průčelí s architekturou věžovitou, pokrytou nemožnou směsí dekoračních forem renaissančních a barokních, neméně ohromným prostorám odborných pavillonů v ose dolního náměstí dáno průčelí domácích dřevěných architektur, zvětšených tu do rozměrů nepřirozených, bývalá pseudorenaissanční architektura retrospektivy oblečena do — qualitativně horšího — roucha barokního a několik jiných budov a budovek vyzdobeno známým odvarem moderních forem, traktovaných soubornými mapami závodů nakladatelských a poskytujících pod analysou směs typografických, řezbářských a lakýrnických motivů, jež k moderní architektuře jsou asi v tom poměru, jako dosud lepená dekorace renaissanční i barokní na činžáky moderně založené a rozdělené. Všechny ty moderní ornamenty a formy — jak bylo někde dobře napsáno — lze dnes míti lehko a lacino právě tak, jako dříve ornament historický, ale pravý, komponovaný ornament moderní je jim na hony vzdálen. Z této záplavy vyniká několik budov. Že vynikají, je vada pro celek, jenž měl býti jednotný v disposici i detailech výstavby, ale je přednost pro ně samy. Je to jednak několik pavillonů, na nichž se dá vycítiti aspoň částečná schopnost, vyjádřiti se moderně a nově a hledati nové cesty pro řešení provisorních pavillonů, jako budovy obchodní komory, závodů peněžních a snad i keramiky, jednak tři pavillony, na nichž výhradný a bezkompromisní charakter moderní přichází k platnosti, stavby pro obchod, průmyslové školství a koncertní síň. Tyto výlučné architektury samojediné spojují výstavu s dnešní dobou, v jich půdorysech i silhouettě setkáváme se poprvé s moderní výstavní budovou. (Pokračování.) G.

*

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

V Moderní galerii, v oddělení, kde dosud visela kollekce Jeneweinova, jest vystaveno v po-

slední době 20 obrazů ze sbírky † prof. J. Stupeckého, které byly vůlí zesnulého člena kuratoria a osvědčeného příznivce galerie dávno určeny Moderní galerii, a munificencí bratra zesnulého se jí také téměř v plném počtu dostaly. Tato pod jménem „Galerie Stupeckého“ v odborných kruzích dávno známá sbírka děkovala svou pověst hlavně dobrému zastoupení současníků a přátel sběratelových, t. zv. generace Národního Divadla. Jsou tu zejména Aleš, Ženíšek, Pirner, Schwaiger, Brožík, Knüpfer téměř vesměs s charakteristickými pro ně pracemi, vedle nich ze starších Navrátil, Havránek, Tkadlík a oba Mánesové, z mladších Jedlička, Jenewein, Marold, Tomec a Švabinský. Ziskem pro galerii jsou zvláště mistři dosud nezastoupení: tak *Tkadlík*, který v „Madonně“ a zvláště v malém „Sv. Václavu“ působí velmi srdečnou vřelostí, a neprávem zapomínaný *A. Jedlička*, jehož „Klášterní pohřeb“ překvapuje jednoduchým stylem a krásnou, světlou barevností; téměř jakýsi odlesk Puvisova umění, o němž Jedlička sotva co věděl, jakoby byl spočinul na tomto skrovném plátně. Výhrou je také *Schwaigrova* „Jeskyně Steenpolská“, důstojný pendant k „Rybímu trhu“ a nepopíraný vrchol pohádkové tvorby autorovy. *Quido Manesův* „Starý mládenec“ je nevalně příjemnou ukázkou ulízané manýry, jíž příliš často hověl ten tichý a jemný mistr. I *Josefova* „Podobizna starší dámy“ je práce na něho nezvykle tvrdá; za to velká „Poesie“ na zlaté půdě je krásná věc, jakou dovedl u nás jen Manes. Tuším, že jest to jediný zbytek ze čtyř dekorativních pendantů, které se prý po leta povalovaly na staré Akademii v Klementině u školníka a sloužily za plenty! I obrazy mají své osudy.

*

Jos. M. Olbrich, moderní architekt německý, zemřel nedávno v Darmštadtě. Rodem Slezan a vzděláním Vídeňan, našel tento eminentní a erruptivní talent svoje působiště v Německu, kde mecenáš stylu 19. století, hessenský vévoda Ludvík, zřídil modernímu umění útulek. Všestrannost tohoto umělce učinila známým a oblíbeným, zvláštní libeznost jeho forem, často na úkor dokonalosti a čistoty zákona slohového docilovaná, získala mu spoustu zakázek. Pracoval v architektuře i v drobných oborech uměleckořemeslných s obdivuhodnou svěžestí fantasie a vynalézavosti. Pokrok, jejž učinil od první své stavby, budovy Secesse ve Vídni, byl zřejmý a byl by vedl asi k soustředění celé potence Olbrichovy na monumentální architekturu; aspoň poslední jeho stavby zdály se tomu nasvědčovati. Jím odešel z řad moderních architektů umělec horké krve a veliké tvůrčí síly a darmštatská kolonie ztratila jím svého nejlepšího člena.

*

Ochrana stavebních památek. Amerika, líbezné dílo mladšího Dienzenhofera, slaví dle bulletinů městské rady pražské svoje vzkříšení. Ovšem jen neinformovaný nazývá to vzkříšením. Všude jinde v kulturním světě jsou již na tom stupni, že tohle nazývají barbarstvím. Dají-li někde moudří otcové města ve snaze po „čistotě a lesku“ města a jeho částí vyleštiti bronzové sochy, při čemž setře se tolik pro dojem cenná a dnes již nedosažitelná patina, dojdou přirozeně smíchu, ale co je jiného, než úplné setření pravé nefalšované patiny, když celý letohrádek Dienzenhoferův byl zbaven částečně staré omítky a znovu ovržen, když římsy znovu „čistě“ vytaženy v sádře a když všechny detaily v kameni provedené „jen o vlas“ (ten vlas má sílu aspoň půl centimetru i více) dlátem obráběny, krátce když celá budova obnovena způsobem, hodným ovětralého činžáku nebo kasáren? Temně účinkem povětrnosti naběhlý kámen a omítka svítí nyní bělostí a všechny kontury, zvětralé a k úžasné měkkosti tvarů i stínů zharmonované, jsou nyní až protivné svou ostrostí a pravítkovou pravidelností. To se děje za konservátora centrální komise, který ostatně koketuje — ale jen koketuje, poněvadž se mu nedostává hlubší odborné znalosti k vědomému hájení a odůvodnění v konkrétním případě — s moderními názory konservačními, to provádí obec za patronance české techniky. Kdy konečně prohlédnou praví umělci mezi architekty a sochaři, že tímto způsobem prohřešují se na památce svých předchůdců, vnucujíce dílu *jejich* rukou *svůj* nový temperament, *svoje* historické znalosti a *svoje* technické vymoženosti, kdy pochopí, že *umělecká čest* v nich velí míti pietu k dílu a při opravě omezení co největší? — Podobných případů je spousta po celé zemi. Na jeden z nich upozornil redakci německý malíř dopisem, na restauraci chrámu děkanského v *Klatovech*, prováděnou dle návrhu arch. Jos. Fanty. Restaurace stojí úplně ve znamení regotisace: barokní průčelí západní bylo nahrazeno pseudogotickým a portálek přenesen na vedlejší zvonici, na otvor jinak dimensovaný a stěnu poměrů výškových zcela jiných, postranice přistavěné barokní hory Olivetské odbourány a ponechán jen střed, schodiště na hudební emporu zgotisováno, všechny kružby vyměněny, trnož původně neprofilovaný vyložen, římsy a portálky vyhlazeny a zdivo vyspraveno, takže původní jeho složení zcela zničeno a nad celým kostelem zdvižena vysoká střecha s taškami odporně zelené barvy; ale ani vnitřek neušetřen

vymalován byv malířem K. Klusáčkem a „zušlechtěn“ všude do hladkosti. A přece byl kostel klatovský v takovém stavu, že na jeho další ochranu stačila práce obratných zedníků a pokrývačů. Místo toho vyházeny veliké sumy — k morálnímu výsledku nepřiměřené — na to, aby architekt 20. století uplatnil svoje historické zkušenosti, aby podnikl na bezbranném památníku zkoušku svých *vědomostí*, ne svého *umění*; neboť ničím jiným než vědou není toto vyměřování, toto oklepávání omítky, toto stopování nejmenších zbytečků, na nichž by se uchytila rekonstrukční schopnost architektova a z nichž by dovedla s netajenou radostí vykombinovati velké celky. Dnes místo stavby, jak nám ji zanechal a k další potřebě předal *život*, jak ji postupně vytvořili gotičtí kameníci několika století a barokní archtitekt, malíř a truhlář, máme tu „vypulerovaný“ kus, schopný uschování do musea. Místo života a umění dokument vědy a opičí nápodobivosti.

*

Vážená redakce „Volných Směrů“ dovolíž mi, abych zprávy v č. 4. a 5., jakož i v 6. a 7. obsažené a mé osoby se týkající doplnil a objasnil několika slovy. Mimo své esthetické přednášky, které se někdy ovšem dotýkaly, tím neb oním způsobem, i výtvarného umění a o nichž v č. 4. a 5. „Volných Směrů“ byla řeč, četl jsem (od r. 1894, tedy drahně před habilitací pp. prof. K. Chytila a B. Matějky) téměř po *deset let* (19 semestrů) pravidelně *tři hodiny týdně* přímo *o dějinách umění,* což za dobu tu činí *20 přednášek umělecko-historických,* skoro vesměs tříhodinných. O přednáškách těchto v č. 4. a 5. nestala se však zmínka. Skutečnost tuto uvádím jedině proto, abych mohl připojiti, že nekonal jsem tyto přednášky nikterak „jen z ochoty a vlastní initiativy své“, nýbrž že mne r. 1894 fakulta sama k tomu vyzvala, načež vyučovací správa svěřila mi supplování stolice dějin umění. Samo sebou se rozumí, že supplování toho jsem se vzdal, když r. 1904 došlo na jmenování zvláštního professora tohoto oboru. S dokonalou úctou *prof. O. Hostinský. V Potštýně,* v srpnu 1908.

Dopis zde otištěný zasílá nám prof. O. Hostinský k článku našemu „Česká universita a výtvarné umění“ ze 4. a 5. čísla, k němuž připojujeme sami ještě seznam přednášek prof. O. Hostinského, neboť nebylo naprosto naším úmyslem býti nespravedlivými.

		Týdenní hodiny:
1894-5:	Úvod do dějin umění výtvarných	3
(zima)	Historický vývoj slohů stavitelských	3
1895: (léto)	Historický vývoj slohů stavitelských za středověku a v době renaissanční	3
1895-6:	Dějiny italského umění XV. a XVI. st.	3
1896:	Historický vývoj malířství	2
	O některých uměleckých památkách pražských	1
1896-7:	Renaissance a barokní sloh mimo Italii	3
1897:	Filosofie dějin umění	3
1897-8:	Dějiny umění Starého věku, I. část	3
1898:	Dějiny umění Starého věku, II. část	3
1898 9:	Dějiny umění starořímského a staro křesťanského	3
1899:	Povšechný přehled vývoje slohů stavitelských	3
1899-0:	Úvod do studia dějin umění výtvarných	3
1900:	Přehled historického vývoje umění malířského	3
1900-1.	Filosofie dějin umění	3
1901:	Povšechný přehled historického vývoje plastiky	3
1901-2:	Stavitelství Starého věku	3
1902:	První století italské renaissance	3
1902-3:	Renaissance XVI. věku	3
1903:	Přehled umění řeckého	3
1903-4:	Úvod do studia dějin umění	3

*

Odborník. Bylo by na čase trochu zakřiknouti několik literátů, kteří s velikou smělostí vystupují jako „odborníci“ v umělecké krítice, jako organisátoři, jako historikové umění a pro něž je typická postava p. Emila Edgara (pseud.). Jeho odbornictví, které zprvu kvetlo skromně v časopisech moravských, zejména v tělesném orgánu Revui moravsko-slezské, a teprve letos přeneslo se plněji i do Čech, repraesentuje jen úžasná, přímo opičí schopnost napodobení slohu i myšlenek cizích, dovednost šířiti se o všem možném a vzácná smělost říci vše. Pan Emil Edgar je historik umění, jehož článek v Památkách archeologických o kostele ve Velké na Moravě je naivní, je kritik a organisátor, jehož kroky jsou nešťastné a klamou veřejnost. Svým článkem v Rad. Listech o řediteli musea prům. v Brně, arch. Jul. Leischingovi, natropil tolik zla a dodal tolik nezasloužené glorioly povrchnímu, s proudem chytře plovoucímu Donu Quichotovi Svazu rakouských museí, svou akcí pro „obrození architektury evangelické církve“ zprofanoval tolik moderní umění a svým smělým vystupováním oklamal tolik neinformovaných, že je nutno říci pevné slovo a zakřiknouti jeho činnost. Naše odborná kritika, rubriky výtvarnému umění v našich časopisech věnované a obsah odborných listů je proto tak chudý myšlenkově a tak na nízkém stupni, protože je okkupují z velké části „odborníci“ významu a schopnosti pana E. Edgara. Raději překlady, než takovéto „původní“ silácké výkony operující spoustou dobře odkoukaných frasí, ale bez pozadí v pravdě od-

borné znalosti. P. Edgar je typ, s ním zakřikujeme celé řady těchto „odborníků“ — v zájmu vlastním i celé odborné literatury.

*

Meze reklamy. Je úžasné, k čemu se propůjčuje pod vlivem kramářské reklamy literárních nakladatelů dnes i výtvarný umělec. Officielní noticky, posílané správou Topičova salonu nebo Rudolfina do novin, jsou někdy hodně naivní, ale zůstávaji ještě v mezích nevinné sebechvály, vlastní ubohým dušičkám, jež si zapalují aspoň svíčičky, když jim nikdo nerozžehá bengál. Co však bylo do novin napsáno po dobu výstavy o Sochorově obrazu „Batterie mrtvých“, ve jménu „uměleckého díla a chef d'oeuvre realistní malby“, přesahuje již meze. Je ponížením pravého umělce, dovolí-li, aby bylo o něm psáno tímto tónem a neprotestuje-li hlasitě proti tónu komisního nadšení, jimiž lokálky plýtvají Aby nikdo se nedomníval, že protestujeme zbytečně, otiskujeme zde celou lokálku, jak ji dne 26. srpna otiskl Hlas Národa: „Baterie mrtvých“. Rozměrný obraz akad. malíře V. Sochora vábí neustále množství návštěvníků, jejichž počet se stupňuje tím více, čím rychleji blíží se konec lhůty výstavní, kdy obrovský, úchvatný obraz převezen bude do Berlína a pak do Budapešti. Příležitosti shlédnouti úchvatným dojmem působící obraz „Baterie mrtvých“, jenž vystaven je v jízdárně vozatajských kasáren na Poříči (roh Josefského náměstí), používají zejména četní návštěvníci jubilejní výstavy pražské, jakož i četné vysloužilecké spolky. V neděli dostavily se do výstavy obrazu „Baterie mrtvých“ vysloužilecké sbory z Prahy, Smíchova, Žižkova atd., jimž zvláštní výklad podal účastník bitvy na Chlumu a býv. ohněstrůjce baterie mrtvých p. Horák, jenž je z několika málo příslušníků této hrdinné baterie, jimž se podařilo v nešťastné oné bitvě se ctí vyváznouti životem. Výstavu Sochorova obrazu navštěvují denně též četní vojínové, jimž vysvětlení podává důstojnictvo. V těchto dnech vzbudila zvláštní pozornost návštěva mužstva dělostřeleckého pluku plzeňského č. 22, vedeného podplukovníkem Ruprechtem. Týž podal mužstvu vysvětlení, načež mistr Sochor koňmo doprovodil pluk na cestě zpáteční.“

*

„Karneval umělců“, na jubilejní výstavě pořádaný koncem září, byl důstojným pendantem „květinového korsa“, o němž jsme se tehdy zmínili, jenže — jsou-li tu možny odstíny — ještě nevkusnějším a sprostším. Především je nutno bez obalu nazvati *drzostí* odvahu, s níž jména umění bylo zneužito ke kramářské, ubohé fidloačce, a v druhé řadě vysloviti podiv, že pánové v komité, jež přece vůbec (dle pozdějšího zaslána jeho členů) nefungovalo, se neozvali proti názvu „karneval umělců“ dříve. Zhotovil-li pan Šimůnek plakát, jenž pak visel chlubně tolik neděl na pražských nárožích, tento fakt je nezavazoval k mlčení, ba právě naopak, qualita tohoto plakátu přímo vyzývala k protestu a vystoupení z komité. V druhé řadě stejně bez obalu nutno nazvati to, co poskytl zábavní výbor pod jménem karnevalu obecenstvu, *sprostým dryáčnictvím* a přímo *podvodem*. Karnevaly všude, kde nejsou spontáním projevem, vypadají uboze, podobajíce se divadelním průvodům statistů, ale co tu procházelo výstavištěm, hraničilo na nejnižší vkus a nejubožší potřeby. Reklama, po způsobu novinářských inserátů hodně řvavá a makavá, laciné kostýmy nemožných barev a střihů, surové vtipy a (později k večeru) ne volný, ale přímo hnusný život některých masek na výstavě, to tvořilo karneval dle pojmů zábavního výboru. Tato výstava dále již nemohla se odvážiti. Šlo to zlehounka: nejprve kabaret pí. Zieglerové v koncertní síni, pak korso květinové a na konec karneval! Nebýt to v Čechách, být to v zemi, kde vládne ještě vkus, nepáchla by noha od „karnevalové neděle“ do aleje, jejíž krásné vzpomínky na nadšení z národopisné výstavy byly poskvrněny touto surovou apotheosou letošního výstavního života.



VAN GELDER.
POMONA A VERTUMNUS.

VOLNÉ KAPITOLY O STARÉM UMĚNÍ: VAN GELDER.

Každý, kdo má trochu osobní poměr k starému umění, přerovnal si jistě několikrát staré galerie dle svých sympathií nebo antipathií a upravil si officielní dějiny umění ad usum delfini. A nebudou to vždy nejslavnější mistři, kteří se tak dostanou do první řady. Právě proti největším cítíme se příliš malými, abychom k nim mohli přistoupit důvěrněji: nadlidský klid Leonardův je nám stejně vzdálen jako na druhé straně překypující plnost Rubensova, a v obdiv k Michelangelovi mísila se mi vždy jistá studená hrůza. — Velasquez je přístupnější při vší upiatosti, protože našel mezi moderními dva nevyrovnatelné vykladače: Whistlera s Manetem; a s Rembrandtem, kterého nám vykládal Carrière, sbližují jeho lidské slabosti: je to hlavně bolavý člověk. Rozumíme si vůbec nejlíp tam, kde se setkáváme v některém z hlubokých instinktů lidské bytosti: v stejné bolesti, v stejné smyslnosti, v stejném pojmu o kráse.

A tito velicí mistři dorostli tuším své velikosti a široké pověsti právě oněmi morálními kvalitami, které přistupují jako plus k jich vlastnostem čistě malířským; jisto jest, že pro náš poměr k nim padají více na váhu jich lidské vlastnosti než odborné kvality professionalní — nemyslíme na techniku, jde-li o *Mojžíše* nebo *Madonnu v jeskyni.* — Poměr k malířům, kteří nebyli než dobrými malíři, je mnohem prostší a intimnější; lze se s nimi dohodnout odborně, tázat se jich na technické věci, což by u velikých mistrů bylo často nemístnou beztaktností. Tak zv. galerie druhého řádu nebo některé sbírky soukromé jsou takovými místy důvěrných konversací. Neznám hned tak zajímavou galerii jako starou sbírku Esterházyovskou v Pešti, kde mistrů světových jmen téměř naprosto není, a kde najdete taková mistrovská díla jako mužské podobizny od Dosso Dossi, Moretta a Seb. del Piombo, nemluvě ani o úžasné „zelené podobizně“ mladého hocha od Giorgiona a černém a bílém ženském portretu Vermeerově. A netřeba ani chodit do Pešti: u nás v Rudolfinu, ve staré sbírce Hoserovské lze si utvořit zcela slušnou představu o niveau holandského malování a visí tam i jeden obraz, který bych přenesl bez rozmýšlení do svého ideálního Salon Carré hned vedle Tizianova *Kladení do hrobu* nebo Giorgionova *Koncertu.* Jest to *Pomona a Vertumnus* od podivného, pozdního Rembrandtova žáka, Arendta van Gelder. Typická Gelderovská komposice, dvě osoby v podlouhlém formátu, jak se opakuje i ve Vídni a v Pešti, v Drážďanech i v Mnichově; báje z Ovidových metamorfos je jenom záminkou pro fantasticky bohatý výstroj modelů, jak je také Rembrandt miloval. Vertumnus, bůh zahrad, s chytrým stařeckým obličejem, zakuklen v stkvostně červený plášť, blíží se z leva ke krásné Pomoně. Ona, plné, mladé děvče, ideální typ oné animalní bez-

myšlenkovité krásy, jaká mohla růst mezi bujnou vegetací a zralými plody, sedí rovně vzpřímena, en face, s úsměvem v obličeji, s rukama složenýma v klíně a drží oranži. Oblečena je v nádherný, volný šat, skládající se v měkké řasy, s bohatým šperkem na prsou, na hlavě velmi podivný, široký, zcela rovný, slaměný klobouk; hlava svítí jako zralý plod, jako krásná broskev na pozadí šedomodrého nebe.

Malováno jest to překrásně; rembrandtovsky, ale stejně dobře a snad líp než Rembrandt v nejlepší své době. Gelder prý vstoupil k Rembrandtovi v posledních letech jeho života, kdy byl starý, už zapomenut a žil v úplné opuštěnosti, a přejal od něho smělou volnost traktamentu, ke které se Rembrandt právě v té době propracoval z prvotní úzkostlivosti; ale Rembrandt byl právě už starý, zatrpklý, zasmušilý a melancholický, když ji ovládl — Aert van Gelder byl v plné síle a díval se také na život jasněji a veseleji. Četl jsem kdesi, že pocházel ze zámožné rodiny; jeho malování činí skutečně dojem, že neznal tísně ani ohledů. Na obraze ve Frankfurtě nad Rýnem *(Malíř v atelieru)*, který býval brán za jeho vlastní podobiznu, šklebí prý se posměšně a v nejlepším humoru na diváka. A mistrovské dílo z obrazárny vídeňské Malířské Akademie, *Juda a Thamar* — starý žid, který štípe do tváří tlustou, mladou židovku, jež se klade do zadu a vzdává se s blaženým smíchem a s očima plovoucíma v roztoužené vlhkosti — to je náladou i duchem spíš Rubens nebo dokonce Jordaens nežli Rembrandt.

Nálada pražského obrazu jest mnohem diskretnější; jest to malováno s jakousi veselou láskou, které hned tak neznám příkladu. Druhý skvost Rudolfina, mužská podobizna od Halse, je husarský kus úžasné bravury; visí tam také zcela neobyčejná jedna ženská hlava od Reinera, podobizna jeho ženy, také dílo zdravého, krevnatého mistra, který se jednou v životě zdisciplinoval a zušlechtil; ale půvab, který hraje kolem hlavy té úsměvné Pomony, jest daleko vyššího rázu. A jak je namalováno to rozkošné broskví maso obličeje, plný krk a měkká ruka! Renoir neudělal nikdy nic svěžejšího a starý Gelder nezůstává ani ve volnosti traktamentu za nejsmělejším impressionistou: prohlédněte si ho hezky z blízka, uvidíte, jak bohatá práce štětce, jak zrovna smyslná struktura barvy! Na drážďanském *Poselství* neostýchal se otočit štětec a kreslit do mokré barvy dřívkem násady (v krajkách na prsou své obstárlé krasavice). Tato živá práce štětce a celkový tón obrazu, tato neklamná kriteria všeho dobrého malování, vyznačují Geldera vždy v nejvyšší míře, snad víc než Rembrandta, který pracuje často těžce a vleče na svém štětci hrubou pastu mrtvé barvy. V Drážďanech *Kristus před Pilátem* jest pouze volnou kopií známého Rembrandtova leptu, ale jakou kopií! Málokterý Rembrandtův originál má tak zlatový celkový tón; zalichotí zraku a přitáhne si vás k sobě, sotva jej zahlédnete dveřmi sousedního kabinetu, dávno před tím, než jste stačili rozeznat, oč vlastně jde. A vídeňský *Juda a Thamar* je vůbec malován jakoby rozžhaveným zlatem, obraz úžasně bohatého vnitřního žáru. V barvě nejdiskretnější, téměř monochromní, za to v traktamentu snad nejvolnější a nejmodernější jest drážďanské *Poselství*. Moderní jest i v tom, že si staví tak výlučně malebné problemy: na *Židovské nevěstě* v mnichovské Staré Pinakothece, jinak dost nepříjemném, prkenném obraze, pokouší se sharmonovat studenou modrozelenou a fialovou škálu nevěstiných šatů s hnědým rembrandtovským pozadím.

Napodobitel Rembrandtův, řekne se. Jisto jest, že řada jeho prací, i pražská *Pomona*, platila dlouho za Rembrandty, a neméně jest jisto, že větší řada se jich podnes skrývá pod tímto skvělým pseudonymem. Gelder zemřel stár, pracoval po celý dlouhý život a pověřených prací jeho jest počet tak malý, že tvoří jistě jen nepatrný zlomek jeho díla. (Vím vedle obrazů, o kterých jsem se již zmínil, ještě o jedné studii v Drážďanech, o serii pašijových komposic v Aschaffenburgu, o dvou obrazech ve Frankfurtě a dvou v Amsterodamě. — Slabší varianta drážďanského *Poselství* jest v Pešti. Vlastní podobizna — a pochybná, Schwaiger tvrdí o ní, že je to Kupecký, — je v petrohradské Eremitáži, a něco v Glasgově ve Skotsku).

Je nemyslitelným bez Rembrandta, jako Van Dyck nebo Jordaens bez Rubense; vyrovná-li se mu chvílemi jako malíř, zůstává za ním jistě jako umělec; a snad mu chybělo jen jedno: velký a těžký osud, jehož břímě nesl Rembrandt. Ale takový, jaký jest, a znám ho jen z jeho díla, je to velký a krásný mistr.

M. JIRÁNEK.



VAN GELDER.
JUDA A THAMAR.



VAN GELDER. POSELSTVÍ.

JOSEF ISRAËLS:

Z KNIHY „ŠPANĚLY“

Madrid jest nádherné, velké a kvetoucí světové město. A když slunce svítí nebo měsíc stojí na nebi, jest pravou rozkoší potloukati se širokými ulicemi plnými krámů, kaváren a všemožné podívané, po parcích s překrásnými cestami a bohatou, pestrou výzdobou květinovou. Drožky, omnibusy, často skvostné ekypáže rozvinují živý a veselý ruch.

Největší zvláštností Madridu jest noc. Zdá se, jako by Madrid nikdy nespal. Na Puerta del Sol ještě o dvou o třech hodinách v noci je všeobecná promenáda, všude plno hovoru. Prodavači nabízejí ještě hlasitě noviny, občerstvení, losy a písničky a teprve když vychází jitřenka, jde si Madrid odpočinouti.

První ráno v Madridě našlo nás všechny tři, jako bychom si byli řekli, již velmi časně u snídaně; ale sotva jsme si popřáli času posnídati. Velký obraz Velasqueza de Silva, který nám měl býti ukázán v Museu del Prado, připravil nás už dávno o spaní. Proletěli jsme madridskými ulicemi, jako by tam pro cizince nebylo co viděti nebo čeho si všimnouti. Uříceni a zemdleni dorazili jsme před velkou budovu; ale jako na ukrocení svého hladu po španělských obrazech spatřili jsme před sebou velkého, kostumovaného musejního sluhu, který nám ukázal „annuncii“ na zdi nalepenou, z níž jsme vyrozuměli, že příliš záhy není Madrid k disposici. Ještě hodinu, plnou hodinu jsme měli potěšení čekati. Nezbývalo leč ji prochoditi v parku kolem musea; neboť toto museum má přednost, že jest obklopeno skvostnými stromy a překrásnými cestami a že všude na blízku jsou nastavěny chladné lavičky z šedavého kamene. Natáhl jsem se na jednom z těchto skvostných sedátek. Leže na znak viděl jsem, že nebe je v Madridě skoro zrovna tak krásné jako u nás: bloudil jsem očima a ještě více snil, když mne konečně z mé zvláštní polohy a z mých snů vyrušila zpráva, že jsou dvéře otevřeny.

Prošli jsme vysokým a širokým mramorovým schodištěm, po veliké terase a širokými dveřmi a octli jsme se na místě své touhy. Madridské museum jest velké, vlídné a příjemné. Není tu skvělého, přepychového zařízení, ani na odiv vystavených věcí, a přece je dojem knížecí, velkolepý. Je tu milo a pohodlno: není tu železných barriér, každý může strčiti nos až do samého obrazu, a chce-li se mu, prohlédnouti si jej lupou; žádné fermeže, že by se nad tím člověk minul rozumem; všude je krásné světlo proudící velkými, ale ne příliš velkými okny. Zdálo se mi, jako by sluhové a dozorci větřili, jakého druhu jsou ti rozliční návštěvníci musea. Provázeli po museu společnost sedláků a selek a dbali o to, aby tito lidé nepřekáželi ostatním hostům, kteří si všechno zevrubněji prohlíželi. Rozpoznali vždycky umělce a skutečné přátele umění, literáty a interessenty od těch, kteří jako obyčejní turisté ve světle kostkovaných oblecích ledabyle pročmuchávali musejní sály. Když zpozorovali, že jsem se čas od času vracel k témuž obrazu a hovořil o něm se svými společníky, nabídli mi pokaždé židli; oznamovali mi, kde zůstali moji přátelé, když jsme se sobě v pozorovatelské hor-

livosti ztratili, ba domnívám se, kdyby se mi bylo ze stálého dívání udělalo nevolno, že by mi byli přinesli stolek s občerstvením.

Ale na štěstí po nevolnosti nebylo ani stopy; byl jsem až příliš zabaven, abych na to mohl mysliti. Nedočkavě vrhli jsme se hned do prvního sálu, neboť jsme tam zahlédli již jednoho Velasqueza; ale právě v tom okamžiku bylo nemožno projíti do velkého sálu, jímž museum vlastně začíná, neboť nemohli jsme minouti obraz, který jsme zahlédli malými dveřmi ve vedlejším sále. A také stál za to. „Podívej se," pravili jsme, dotýkajíce se lokty, „tu je." Byla to rozkošná krajina s jemným, modrým vzduchem, jímž se táhly světlé pruhy; a tou jel na skvostném, hnědém, bujném hříběti mladý španělský princ ve skvělém kostumu. Mně se líbil nejlépe kůň, mému synu princ a Erensovi krajina. Smáli jsme se radostí, vyběhli jsme rychle ze sálu a velikými dveřmi vešli jsme dovnitř: ejhle! Ve velikém, prostorném a vysokém sále všude samý Velasquez, Murillo, Tizian a Raffael, ale Velasquezů nejvíce.

„Na této straně," pravil můj syn, „podívejte se, tu visí slavné Vydání Bredy." „Ne," pravil jsem já, „tamhle se podívejte, tam visí skvostný portrait Olivareza na koni, vedle něho ještě jeden a ještě jeden, portraity tří dvorních bláznů a velký interieur s princeznami s velasquezovskými vlasy. Jak skvostný pes leží tam na zemi, jak dobře uměl malovati zvířata, koně, psy, opice, jako by to nebylo nic; a pak to nebe, ten jednoduchý způsob malby, to se nedá s ničím srovnati: není tak nadarmo slavným." Ale jeden z dozorců, který zpozoroval náš netajený obdiv pro Velasqueza, ukázal nám na dvéře trochu dále ležící, jimiž se vcházelo do jiné místnosti. Nemohli jsme vstoupiti do tohoto sálu jinak než s klobouky jako na komando smeknutými; takový dech vznešenosti, taková harmonie krásy zavanula nám vstříc. Porozuměli jsme dozorci; zde visela zase tři, čtyři, pět z nejkrásnějších děl velkého, španělského malíře. Uprostřed sálu visely „Přadleny koberců" a jim naproti „Pijáci", tato věc silně hnědá, výrazně a tvrdě malovaná, ona měkká, jemná, něžná a vlídná. Na „Hilanderas" čili „Přadlenách koberců" jest nejznamenitější věcí krásná, velká žena s plavým vlasem a s nahou šijí i rameny; jest zaměstnána svou prací, člověk by skoro řekl, že je to Terburg v životní velikosti, ovšem trochu silnější a širší, ale ta barva, tak svůdná, ta tu je se vší svou měkkou něhou, se vší svou plavou krásou. Ale trochu dále v sále octneme se před chlapíkem v životní velikosti, jenž mluví; je to dvorní šašek, má v ruce, tuším, kousek papíru a deklamuje. Ano, deklamuje, jak živý tu stojí s nataženou rukou, aby gestem zdůraznil svoje slova. Je to široké, velké a životné — něco takového jsem dosud nikdy neviděl.

Velasquez jest malíř, jak si ho v mládí představujeme. Veliké plátno před sebou, úzké a široké štětce v ruce a maluje veselou rukou jezdce na koni, v životní velikosti, uprostřed nádherné krajiny s modrým vzduchem a světlými oblaky. Oblečen ve volnou halenu z hnědého sametu, s černým vousem pod nosem a očima hlubokýma stojí před námi a zkušenou rukou pokrývá veliké plátno osobami v životní velikosti. Nekreslí s hlubokými myšlenkami ani do detailu, nýbrž ve velkých rysech a výstižně; nehledá, nenamáhá se, neháží kolem sebe zoufale štětci a stolicemi, nýbrž jest vážný a rozmyslný. Pln lásky k tomu, co tvoří, usedá na okamžik, aby si odpočinul od hbité práce, a studuje pozorně model, který stojí před ním a rovněž odpočívá od posy pro trubače. Pak vstane znovu, aby zase několik hodin bez přestávky stoje pracoval, až jej vyruší příchod několika dvořanů, snad samého krále, kteří se zalíbením obdivují se jeho barvité a jasné práci.

Quel peintre et quel talent! A my tu stojíme před ním a snažíme se pochopiti, co asi cítil takový muž v takovém okolí, my malíři bez odvahy, bez modelů, beze dvora, krále nebo císaře, aby na to byl pyšný. Obrázek sotva pár metrů veliký naplňuje nás úzkostí a král směje se tomu, co mu ukazujeme na výstavě žijících mistrů, a my zalézáme do svého koutka a jsme malíři v zoufání a bezradostné práci. Všechno myšlení v nás přestalo; té chvíle nechtěli jsme věděti, že každý čas přináší jiné umění a jiné umělce a že každý projev umění má právo na budoucnost.

Ach, nemohli jsme to změniti; dojati, ba zničeni jsme byli pohledem na tolik mistrovských děl; přáli jsme si býti venku; měli jsme již dosti těch hlubokých dojmů; chtěli jsme se projeti, proběhnouti a si zadováděti.

Toho dne jsme se již nepodívali na žádný obraz.



BOH. KAFKA.
NÁHROBEK.

OPĚT V PRADU.

Druhého dne ráno naše touha po Museu del Prado procitla znovu. Chtěli jsme nyní shlédnouti také ostatní mistrovská díla. Museum jest úžasně bohaté na krásné věci. Rozmlouvajíce o přednostech výborného Ribery, octli jsme se u vchodu do dlouhého sálu, když tu mladý muž ozbrojený paletou a štětci slezl s vysokého stojanu, na němž stoje kopíroval jakýsi obraz, a přistoupil k nám. „Promiňte, nemohl jsem vydržeti tam nahoře, když jsem vás slyšel mluviti hollandsky. Dovolte, abych se představil; slyšel jsem již, že máte v úmyslu navštíviti Španělsko a těší mne, že Vám zde snad budu moci býti nápomocen." Byl to pan Govaerts, mladý, nadaný umělec, který dostal cenu na naší malířské akademii amsterodamské a nyní konal na státní útraty studijní cesty po Italii a po Španělsku.

Vzpomněl jsem si bezděky, jak jsem si také já ve svém mládí toužebně přál dostati takovou cenu a jak jsem záviděl to štěstí několika svým francouzským přátelům, kteří mladí, silní, plni naděje a smělosti, beze vší starosti o existenci mohli stráviti pět let na jedné z římských vill v překrásné, slunné Italii; a přece jsem se sem dostal přízní osudu, třeba to nebyla cena akademie.

Právě jsme chtěli vstoupit do jiného sálu, když tu zase přišla nám vstříc, přátelsky zdravíc, velká, statná postava. „Quel bonheur! cher maître, de vous retrouver dans une si belle collection!" volala na mne. Byl to francouzský, umělecký kritik, který mne již dříve jednou navštívil a z jehož řečí jsem poznal, že ne všichni, kdo o umění píší, jsou v něm ignoranty, že ne všichni umělečtí kritikové si troufají rozuměti umění líp než sami umělci, a že jsou skutečně kritikové, kteří dovedou býti jemní, prostí a přece učení.

„Eh bien!" pravil můj francouzský přítel, „pověděl jsem Vám příliš mnoho o tomto nádherném Velasquezovi?" — Erens podotkl, že jest nyní v modě stavěti Velasqueza nad Rembrandta. „Pravda," řekl jsem, „slýchal jsem to dosti často; ale myslím, že ten úsudek je lehkovážný. A byť byl Velasquez sebe výbornějším malířem, Rembrandt je jím také; ale on je ještě mnohem víc: kdyby byl Rembrandt ani nevzal štětce do ruky, již jen svými rytinami byl by si dobyl prvního místa mezi výtvarnými umělci. Jeho znamenitý malířský talent jest jen malou částkou jeho genia, tohoto drahokamu vybroušeného do tolika facett: což volba motivů, naivnost, poesie jeho temných, tajuplných effektů, důmyslnost a virtuosita jeho podání.

Hlav, jako jsou hlavy „Staelmeestrů" Velasquez nikdy nemaloval. Tam se vlasy chvějí, oči vidí, čelo se svrašťuje. Jsem poprvé v Madridě a těším se, že se mohu obdivovati talentu Velasquezovu, pro mne tak novému. Ale dívám-li se na jeho mistrovské dílo „las Lanzas" a myslím při tom na Rembrandtovu „Noční hlídku", budí ve mně španělské mistrovské dílo i při tom ještě velké nadšení a pravou radost, ale v myšlenkách ustupuji zlekán před „Noční hlídkou" jako před zázrakem. Ten štětec má šířku, s jakou jím nikdy nikdo nevládl. Vše, co malířství dovede, je tu sloučeno, pravdivost i fantasie, svrchované mistrovství v provedení a nade vše kouzlo světla a stínu, které jest vlastní jen jemu. Byl to zvláštní duch, ten Rembrandt, v němž se slučovala poetická tajemnost severu s ohněm a virtuositou jihu.

Klidně a tiše naproti tomu svítí se zdi dílo Velasquezovo. Velasquez pracuje, ale nebojuje; cítí skvostně, ale nezápasí; Rembrandtova stísněného mlčení v temnotách a jeho úporné snahy po nekonečném a záhadném Velasquez nezná; klidně a bezpečně trůní na vysokém místě, jež tu zaujal; ale umění Velasquezovo objímá jen svůj úzký kruh, umění Rembrandtovo žije s každým lidským životem a snaží se mimo to postihnouti i historické a neviditelné.

Můj Francouz vyňal z kapsy hezounkou krabičku s čokoládou, bez níž prý se na výstavách nemohl obejíti, nabídl mi a řekl: „Vous vous êtes échauffé, ça vous fera du bien;" potom mne vzal za ruku a dovedl mne před portrait kardinála, který byl dílem Raffaelovým. Tu jsem stanul s otevřenými ústy a nemohl jsem s místa. Byla mi přinesena židle a tak jsem se mohl bez únavy ponořiti do tohoto moderního díla. Pravím moderního díla, neboť tento portrait činí na každého dojem, jakoby náležel všem dobám. Ani krása barvy, ani bezvadná technika, jen myšlenka, duše, charakter muže nás jímá, upoutává a svádí. Světlem i barvou jest šetřeno jako málokde: jest to triumf aristokracie forem. Kar-



BOH. KAFKA.
PODOBIZNY
DĚTÍ.

dinál jest vysoká postava; obličej vyjadřuje zdrženlivost a klid. Oči jsou hluboké a pronikavé a zažloutlá bledost obličeje prozrazuje muže kláštera a chrámu. Jemně zahnutý nos jest známkou italského, aristokratického původu a lehce sevřené rty jsou svědectvím rozvahy a mírnosti. Tento jediný portrait má v sobě více poesie než mnohý tam visící obraz světců a andělů.

Těchto svatých, madonn a andělů je tu veliké množství; názvy, které začínají slovy „La Virgen" a „Panna Maria" jsou nesčíslné. Kdyby nikdy nikomu nebylo napadlo, přenésti historické postavy křesťanství na plátno, a kdyby se v museu mezi jinými mistrovskými díly nalézal jediný obraz představující Marii, jak se slzami zoufalství klesá do náručí kolem stojících žen, a za ní vysoko vztyčený kříž, s něhož její šlechetný syn s hlavou skloněnou shlíží na ni umíraje, jsem přesvědčen, že by tklivost takového výjevu zabila všecko okolí. Ale když se tento krásný motiv opakuje stokrát a ještě stokrát, když se ho užívá i za vývěsní štít náboženských místností, když vidíme — jako zde — sál za sálem plný takových více nebo méně dobrých obrazů, pak ovšem musíme vynaložiti všechnu svou uměleckou spravedlnost, abychom se pořád ještě na ně dívali zbožně; a tak jsme přešli mimo spoustu vzácných obrazů a poznávali jsme jasně, že i to přispělo k dokonalejšímu ještě vítězství Velasquezovu, neboť jeho náboženské výtvory byly tu spíše v menšině. Opět a opět jsme zdravili mistra těchto šťastných darů a kráčeli jsme pak slunným parkem k domovu.

MURILLO.

Ó svatý Murillo, konečně jsem se octl ráno po této horké noci v museu sevillském, pozoroval jsem upřeně Tvé dílo a pokoušel jsem se ujasniti si, jak chápati Tebe i Tvoje tvoření. V Museu del Prado, vedle vítězného Velasqueza nechtěl jsem se ani letmo na Tebe podívati. Ale zde Ty udáváš tón. Celá stěna jest pokryta Tvými

blahoslavícími obrazy; Tvoje rodiště prokázalo Ti všechnu čest a přece při vší plnosti jaká prázdnota, prázdnota způsobená jednotvárností. Jsi mi příliš sladký, připadáš mi jako pečivo, v němž je příliš mnoho cukru. Řekl bych, že v Tvé práci není pravého stilu, není v ní ani elegantního majestátu Velasquezova, ani drsnosti Riberovy, všecko je u Tebe zaokrouhlené, příjemné v barvě i formě.

Když Michel Angelo nakreslí na kus papíru prst, je to prst, jak on jej viděl; jediným tahem, jediným máznutím štětce projeví Rubens svůj charakter a svéráznost svého talentu. Ale u Tebe za to za všecko nalézám jen stejnoměrné tvoření bez konce, stále totéž barevné pojetí, totéž zpracování, které vše činí měkkým a hladkým; směl bych tě snad nazvati malířem zbožné něhy?

A přece Tvoje dílo staví se vždy na roveň dílům ostatních velkých Španělů, neboť Tvoje dílo jest krásné; veliké Tvé malby plní stěny chrámů a paláců půvabnými komposicemi, které jsou plny radostné barvy a netrpí chybou strnulosti — neboť ta jest Tebe daleka.

Tak jsem přemítal procházeje museem, ale když jsem popošel kus dále, stanul jsem opět. „Pojďte sem," volal jsem na své společníky, „toť hanebná malba a přece jak je krásná." — Můj paradoxní výrok zůstal bez povšimnutí a já jsem viděl, že zůstali upoutáni jako já. Morales, to je malíř; muž, kterého málo známe. V Madridu jsem už také něco od něho viděl. Morales jest pravý opak sladkého Murilla. Je černý a šedivý, jeho barva není barva, nýbrž jen tón příšerně modrošedý, ale — jaký je v tom cit, jaký charakter, všechno jakoby směřovalo jen k tomu, aby vyjadřovalo smutnou tu zvěst o mrtvém synu odpočívajícím na klíně své matky. Marie jest bytost prostinká, ale je to člověk, je to žena. S bolestnou, žaluplnou tváří shlíží na nás a sklání svou hlavu, svou přepadlou hlavičku, nad obličejem svého zesnulého Ježíše. — Všechno, co chybí Murillovi, jest sloučeno v této malbě: prostota i vážnost; po malířské okázalosti není tu ani stopy.

Lidé pokládají tak rádi, ale nepochopitelně obraz jen za kus zařízení salonů, chodeb, kostelů a budov. Ba dokonce vyskytl se moderní nápad, že obraz musí odpovídati celkovému rázu stavby a v něm jen spolupůsobiti. Ale ty, ubohý Morales, naprosto se nehodíš za dekoraci; ale já bych si Tvé dílo odnesl do svého pokojíka, nepověsil bych je na zeď, nýbrž pomalovanou stranou bych je postavil ke zdi; ale v těch chvílích, kdy je člověk nejraději sám se sebou, kdy v tichosti přemýšlí a na celý okolní svět touží zapomenouti, v těch chvílích postavil bych před sebe Tvoje dílo a ssál z něho radost, že jsem nalezl duši, jež se mnou myslí a cítí — a utrpení povznáší až k oné tajuplnosti, jež slove poesií.

J. MEIER-GRAEFE:

CENA FRANCOUZSKÉHO UMĚNÍ.

V Německu často zvou francouzským uměním, co je protilehlé německému, ba dokonce nejsou ani vzácni vlastenci, kteří pokládají za nepřátele země přívržence tohoto umění. Rád bych se vyhnul thematu, které právě nyní v Německu často slouží za etikettu a stává se dokonce otázkou stranického boje, a raději bych vyložil své náhledy o jemnějších abstraktních pojmech. Ale tento způsob má své stinné stránky. V umění se podobají theorie bez dokladů ze skutečnosti síti bez uzlů a jsou bez účinku, nepoužijeme-li ohromného apparátu definic. Umění neexistuje k vůli theoriím, to chce sloužiti nazírání a pro porozumění znamená obraz nebo umělcovo jméno více než sto učených vět. Užíváme-li však příkladů, velice těžko se vyvarujeme při posuzování přítomné doby zaseti nesváru.

Chci tedy upozorniti na nezbytnost, abychom se obírali nejdůležitějším kulturním dílem svých sousedů, a při tom jen mimochodem naznačiti, jak se dotýká vlastenectví.

Co se nám líbí na francouzském umění? Jeden odtuší, že krásná barva, jiný, že elegance podání a volnost švihu, třetí, že labužnictví v podávání věčně ženského půvabu nebo drzost v cynismu. A tak bychom mohli řetěz podobných vlastností ještě několikanásobně prodloužiti a přece bychom nedovedli ospravedlniti toto nadšení. Ale existuje francouzské umění, jehož nelze charakterisovati těmito přívlastky, a jenom o to se nám tu jedná. Dnešní doba přináší zjev, že právě cenné živly všude zůstávají v pozadí. Němec pokládá za francouzské umění, co vidí každoročně v Saloně nebo v časopisech, jež se zabývají po celé měsíce těmito časovostmi, nebo co vidí na boulevardu. V Louvru vyčerpávají zcela jeho zájem proslulé staré obrazy. Skvělá sbírka francouzského umění v Louvru jest rozdrobena a z větší části uložena v místnostech pro většinu cizinců nepřístupných. Musée du Luxembourg, moderní galerie, je třetího řádu. Cenné kusy jsou větším dílem ukryty v soukromých sbírkách nebo po celém světě rozváty. Co bylo až do nedávna*) v Německu ukazováno, nebylo s to dáti pravý pojem. Do velkých výstav veřejných většinou bylo zasíláno jen trhové zboží. Umělci, kteří se stranili pařížského Salonu, neměli valně chuti obesílati výstavy zahraničné, zejména když jich nikdo k tomu nevyzval. Největší z nich byli u nás ještě před několika lety skoro neznámi. Není tomu ani deset let, co jsem byl požádán — dav k tomu návrh — předsedou velké mezinárodní výstavy, známým moderním malířem německým, jenž studoval v Paříži, abych sestavil sál Renoirových prací. Když jsem však věc uskutečnil ne bez obtíží s pomocí nejlepších sběratelů pařížských, teprve v poslední chvíli mi vysvětlili, že nebyl míněn Renoir, nýbrž kreslíř Renouard. Pro mistra, jehož jsem navrhl, není prý Německo dosud zralé. Renoir byl tehdy skoro šedesátník a Renouard v celém životě nevytvořil ani jediného listu, který by se vyrovnal aspoň prostředním pracím Menzelovým.

Zatím přidražilo na obrazech impressionistů a tato okolnost dráždící bohatý

*) Psáno r. 1907 (Pozn. překl.)



B. KAFKA.
NAJADA



B. KAFKA.
PODOBIZNA
PANÍ M.

Berlín stává se v jiných kulturních střediscích nepřekonatelnou překážkou. — Ale v Berlíně kupuje plutokratická snášenlivost věci nejrůznější hodnoty; je ovšem sporné, je-li to pro nás s užitkem. Kupovali včera Maneta, dnes Courbeta, zítra Signaca. Dovede laik skutečně oceniti, nejsa s vlastním jádrem francouzského umění obeznámen, takové výstřednosti, jako jsou van Gogh nebo Gauguin, kteří jsou dnes denním chlebem? Stále, ale ovšem marně jsem radil pořádati organické výstavy, počíti Géricaultem a Delacroixem, ukázati dále na Fontainebleauské a Corota a konečně na Courbeta a impressionisty. Dříve než bychom byli přišli k nejmladším, musili bychom dobře rozuměti předchůdcům. — Právě ukvapený úsudek, i když je liberální, těch lidí, kteří myslí, že dokonale rozumějí věci bez předběžného studování vývojových spon, vede k zmatkům. Šosák, jemuž náhle připraví netušené dojmy Cézanne, nechápe radosti mnohem dokonalejší, kterou znamená vnikání do organismu umění francouzského.

K vytvoření moderního umění měla Francie nejšťastnější minulost, jíž si lze mysliti. Od školy Pařížské století čtrnáctého, od níž se snad učil Jan van Eyck, až po dnešní den plyne francouzské malířství

nepřetržitým proudem. 17. století, jež zlomilo náš rozkvět, znamenalo pro Francii dobu plnou požehnání, i když její nejlepší malíři působili z Říma, a v 18. století, kdy u nás nebylo skoro ničeho, dobyla v malířství hegemonie, před níž se klaněl svět. Revoluce amputovala ono dixhuitième. Ale přes ohromné ztráty materielní nelze tuto ránu ani srovnávati s ranou, jež nás stihla v 17. století. Především to nebyla válka, nebyla to libovůle ženoucí se na národ zvenčí, nýbrž z vlastní vůle již dávna připravovaný osud, vítězná zkouška síly, která osvobodila tolik morálních schopností, že celé oběti připadl jen význam puštění žilou. Operace byla nezbytna. Dixhuitième konečně přezrálo a ukládalo příliš těžké úlohy osobitosti. Národ byl příliš dychtiv, aby se sytil dále uměním dvorským, na něž patřil z dálky a jehož někteří zástupcové již stali se sebevědomými a nepodrobovali se přísné formuli. Francie odhodivši císařství otevřela umění volnou cestu. Napoleon byl přespříliš rychlý výsledek nové doby, důkaz, jak byla operace zdravá, více sebevědomá osobnost na trůn povýšená, než-li vladař, jak jsme zvykli si jej představovati dle našeho pojetí monarchistického principu. Napoleon nepředpisoval umění, jež by nebylo vhod národu v onom nejvýš pohnutém okamžiku, a byl naopak sám částí jeho umělecké nové setby. Empire nepudil k římským choutkám libovolný nápad; sáhlo se jenom k formě, která zcela odpovídala sebevědomí dostoupivšímu vrcholu a byla mimo to takřka v krvi latinské raçy. Když hrozilo nebezpečí, že z toho povstane pevná formule, byl David se zeměpánem vykázán. Pěstění empiru trvalo právě dosti dlouho, aby pochopili mladí Francouzové, že jim nemůže nahraditi pravidla v revoluci ztracená žádný předpis tohoto druhu. Ale toho nedovedla ani brutálnost Grossova. Hrozila po utichnutí válečného popudu proměniti hrdinou energii v dutý pathos. V tomto nebezpečném okamžiku, kdy genius národa dychtil po přiléhavé formě pro neodvislé smýšlení, přišla pomoc mládeži z nepřátelské Anglie. Bonington, žák Grossův, přítel Géricaultův a Delacroixův, více Paříži než Anglii náležející, naznačil cestu. Roku 1821 se odebral Géricault do Londýna. Tři léta na to objevili se Angličané s Constablem v čele v pařížském Saloně. Vliv jejich na mladé malíře byl podoben vytržení, s nímž pozdravili kdysi Vlaši první mistrovská díla severu přišlá na jih. Právě po čem ždáli tito hledající umělci, vzniklo v Anglii, mimo akademii, mimo feudální epochu Reynoldsovu a ještě dále mimo všechen klassicismus: umění založené na osobním pojetí viděného, které ponechávalo zcela citu a intellektu jednotlivcovu, co si vyhrazovaly školy pro sebe. Umění toto získalo formu z přírody. Že právě se stali prvními Constablovými žáky Géri-



B. KAFKA.
PODOBIZNA
PANÍ K.



RUD. BÉM.
V ZRCADLE.

cault nebo Delacroix, ne krajináři ani tiší lyrikové, ale všeobsahující geniové, kteří v sobě nesli celý poklad klassické kultury a zbožňovali vřele všechny vysoké kvality malířství, tento fakt byl neobyčejně důležitý nejen pro ně, ale i pro budoucnost. Tak již od počátku nové popudy zbaveny příhany doslovného přejímání. Ani Géricault ani Delacroix nemalovali farmy jako Constable nebo pahrbky s větrnými mlýny jako Old Crome, nebo scény genrové jako Wilkie. Pokračovali v malbě svých dramat, Géricault v malbě mohutných jezdců a Delacroix svých historií. Ale malovali je od nynějška volněji, jako Constable svoje krajiny, více hledící k přírodě než k jednotlivosti předmětu, byli pozorni na to, aby se jejich temperament rozléval v plnosti účinků, kterým se podivovali na harmoniích Constablových, aby obrazy vyprávěly více o světle a barvě a arabeskách, aby jejich hledání a invence více platily zobrazení v materiálu malířově než romantice nápadů. Delacroix tak dospěl na výši u nás ještě netušenou, poněvadž stejně jako Rembrandt se dopracoval při neobmezeném rozsahu ideologických pojmů k nejčistší abstrakci formy. Nikdo před ním, ani Rubens, jeho největší předchůdce, neměl vyšší pojem o malířském podání, nikdo neprojevil bohatší vyjádření jeho. Stojí mezi Constablem a francouzskými krajináři před rokem 1830, pravými dědici velkého Angličana, jako anděl s mečem u brány ráje. Jeho horký idealismus ukázal cestu všem odhodlaným borcům o skutečnost od Rousseaua do Daubignyho. Něco jeho pathosu tkví v nápadech sedláka Milleta, hoří v houštině Diazově a Monticelliho, dává křídla pastýřskému geniovi Corotovu a zušlechťuje ještě Courbetův materialismus.

Na Corotovi a Courbetovi roste nová generace malířů, ač ne na nich výhradně. Ještě stále působí Constable na př. v mnohých marinách Manetových, ještě zřetelněji později v Monetovi a Pissarovi, kteří nejdříve co nejúžeji přilnuli ke Corotovi. Silnější vliv má Delacroix. Celý kruh až k nynějším neoimpressionistům mu vděčí za popudy k vývoji barevnosti, které se nedociluje pouze paletou, nýbrž moudrým použitím dané barvy, při nanášení. Proti Courbetovi, který všechny dřívější obrazy svých následovníků od Maneta po Moneta stápí do černě k vůli docílení staromistrovské nádhery, stává se duch Delacroixův vlastní vzpruhou impressionistického principu, pudí k opuštění všech zděděných pojmů, k bohatšímu vytváření barevných a tónových rozdílů, k přesnějšímu odlišování tahů štětce. Bez Delacroixe není Manetova „Déjeuner sur l'herbe", nejsou zralé obrazy Renoirovy jako „Loge" myslitelny. On dodává Cézannovi odvahy k synthese dosud nebývalé a lze jej cítiti i v koloritu Degasově, kde se Delacroix potkává se svým odpůrcem Ingresem. A tentýž mistr pomáhá ještě jednou následující generaci, jíž záleží na dekoraci velkých rysů k vůli zjednodušení malby. Van Gogh je povinen díky Delacroixovi, který mu otevřel nádheru svých kobercových účinků, stejně jako Millietovi, který jej naučil obrysu. A že také nebylo zapomenuto na Ingresa přes pronikavý význam směru Delacroixova, dosvědčuje Maurice Denis, jemuž se daří Chassériauem počaté a Puvisem de Chavannes dále rozvíjené přenášení arabesky Ingresovy na barevné nazírání.

A jako tito mistři, i všichni ostatní, pokud zasluhují pozornosti, souvisí těsně s těmito a jinými předchůdci a následovníky, rozmnožují stupně příbuzenství a sesilují náš dojem, že máme před sebou ve francouzském umění jedinou rodinu. Přes to však, že opakování, pokračování, rozšíření a prohloubení týchž tendencí mluví pro jich životnost, není přece možno jedině z toho dovozovati absolutní cenu francouzského umění. Fakt, že je některá rodina stará a široce rozvětvená, nedokazuje bezpodmínečně vliv její na široké kruhy jako sobě vlastní prostředí a nikdy nemůžeme z toho souditi na užitek pro nás mimo stojící. Nahlédnutí do těchto spojitostí mohlo by nás dokonce odvrátiti od Francouzů a hledati spásu jenom v klíně vlastní své rodiny.

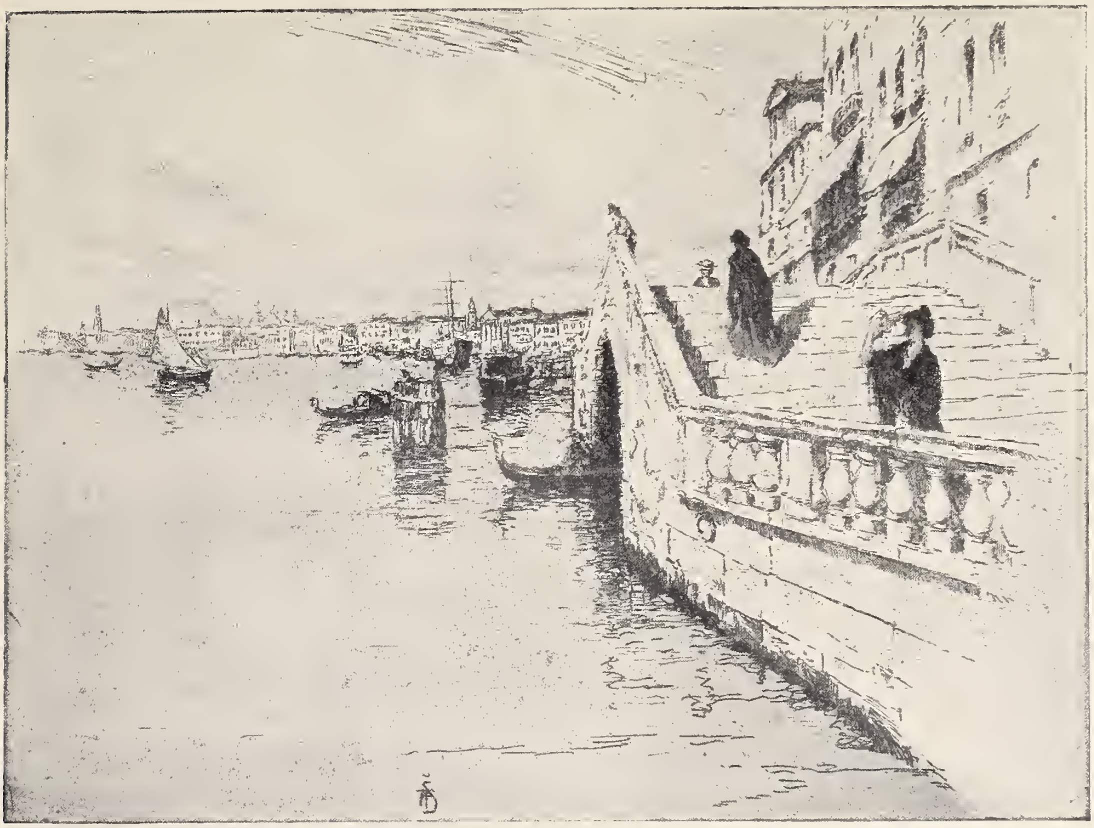
Ale při bližším zkoumání objeví se porovnání s rodinou v tomto užším smyslu jako zvrácené. Styky neomezují se nikterak na vrozené živly, nýbrž přibírají všechny možné cizí do svého kruhu Mnohé z nich jsme již naznačili. Ano, cizí živel převládá tou měrou, že se zdá při přísném rozboru, jakoby vůbec ničeho nezbývalo z původního francouzského umění. A v tom, ačkoliv to zní velice paradoxně, leží jeho cena. Tvrzení, že Géricault byl velký temperament, že Delacroix byl velký romantik, že Courbet, Manet a jeho přátelé nám přinesli novou přírodu atd., nedává plasti-



RUDOLF BÉM.
KRAJINA.



F. ŠIMON.
PAŘÍŽSKÉ
NÁBŘEŽÍ.
(LEPT.)



F. ŠIMON.
LAGUNY.
(LEPT.)

cké představy o jeho ceně. Také poukaz na individualismus sám o sobě nepřesvědčuje nikdy a to, že tohoto slova vždy při Francouzích potřebujeme, dokazuje, jak málo se jim rozumí. Všude jsou lidé svérázní, snad dokonce máme my svéráznější než naši sousedé. Stačí jen provésti barvou a štětcem něco nebývalého a již platíme za osobnost svéráznou. Ale originalita sama o sobě je zajímavá nebo nezajímavá jako každé kuriosum, které se staví mimo svět našich zkušeností. Můžeme se jí diviti, ale nelze nám se jí zabývati. Originalita počíná na nás působiti teprve, když jsme nalezli k ní svoje vztahy a jestliže se ukáže býti na základě těchto vztahů užitečnou, znamená-li totiž pokrok v některém směru uměleckém. Je tedy méně důležito ukázati, jak je umělec nezávislý, než zda a jak souvisí s jinými hodnotami. Styky s lidmi, které nám již ve všedním životě dávají mnoho pokynů, zde rozhodují, jakmile jest zřejmo, že z obcování se vznešenými zjevy plynou nové hodnoty.

Ukázal jsem v hlavních rysech styky, Francouzů mezi sebou a při tom jsem se omezil na poměrně krátkou dobu. Vztahy jsou mnohem bohatší, pozorujeme-li poměr týchž lidí k starým mistrům. I nejpochybovačnější skeptik uzná s přesností matematickou cenu umění, nahlédne-li, že prodlužuje řetěz požitků, začatý velikými mistry minulé doby. Francouzové se legitimují nejenom, jak uvidíme, svými předky, ale je možno i dokázati, že oni právě nám základní hodnoty starých teprve učinili přístupnými. Podaří-li se tento důkaz, jest hledaná hodnota nalezena, ba dokonce tím bychom získali potvrzení schopné postaviti všechen duševní směr přítomnosti, pokud se jeví v umění, na vyšší stupeň. Každý člověk zdravých instinktů, jenž se obírá uměním z ideálních příčin a počíná s tím ve věku, který je nejlépe přístupen ušlechtilým projevům, totiž v mládí, počne se svým pozorováním uměleckých činů u svých současníků. Od starých jej zrazuje museum. Má odpor k systematickému

pěstění umění, nejenom proto, že systém má mnoho vad, ale i proto, že je neschopen rozeznati požehnání, jež nějaký systém přináší. Oklika k ideálům přes vědu zdá se mu dlouhou. Myslí, že přednáška učencova nevystihuje vše podstatné, kniha o umění jej nudí, díla v obrazárnách zdají se mu historickými. Miluje umění jako první dívku a přeje si, aby sám nalezl svou milenku. Spatřuje v uměleckém učenectví jakési svolení k volbě starého tyrana. Každé škatulkování zájmu, jenž mu vystupuje v mysli ve světle nejčistšího citu, jej odráží. Přeje si, aby jeho láska nebyla analysována, a dík svému mladickému optimismu upadá v zanícení nad ní. Nechce přijímati, ale dávati, poddávati se. Proto chce znáti osobní obsah díla, nejenom některou vlastnost, jež se mu zdá zvláštní, proto chce míti před sebou živoucího tvůrce. Chce býti straníkem. Jeho četbou nejsou učené spisy o minulých obdobích, ale noviny s denní kritikou. Zde srovnává svůj úsudek, staví se na stranu menšiny, ke stejně smýšlejícím lidem stejného stáří a každé nové dílo jeho miláčka, jehož si volí pokud možno z nejneodvislejších a z nejosamocenějších, stává se mu kusem života.

Tato převaha zájmu na současné době zůstane vždy a ani není nutno si přáti, aby bylo jinak, neboť jen tak podrží enthusiasmus první nezbytnou prudkost. Požadavek, aby rostoucí generace počínala se starým uměním, dal by v šanc celé bytí mladického zájmu o umění. Hrozný odpor mnohých zralých lidí proti klassické periodě plastiky pramení často v hodině řečtiny na gymnasiu a nejsou na tom vždy učitelé vinni. I tam, kde se vztahuje mladický enthusiasmus na pochybné předměty, ještě je to chvályhodno, protože zbožňování i prostředního umělce vždy ještě poskytuje ochrany před hrozícím materialismem jiných radostí mládeže a může prohloubiti mladíka, jenž ve šťastném případě přechází pak přes prvotního svého povzbuzovatele výše. Nicméně přímo je zjevno, jak rozhodující úloha výchovná připadá kvalitám současného umění. Toto umění je jenom symptomem umravnění přítomnosti, ale i pro rostoucí generaci přirozenou pákou k navázání na umění vůbec. Vlastnosti, jež nalézáme na obraze milovaného mistra, ponenáhlu vedou zrak k příbuzným přednostem výtvorů jiných umělců, i starých. Objevíme-li při tom vztahy, posiluje se naše první láska a přenáší se pozvolna i na jiné. Enthusiasmu přijde pak logika zralejšího věku na pomoc. Počínáme hledati i jiné a tak se kruh miláčků rozšiřuje.

Všichni velicí Francouzové přítomnosti, kteří většině mých krajanů připadají i dnes jako vrchol bezohledného modernismu, opírají se bez výjimky o hodnoty, vytvořené



V. STRETTI. PODOBIZNA.



V. STRETTI.
PRAŽSKÉ NOKTURNO.
(LITOGRAFIE.)

v největším rozkvětu malířství. Ovšem ne jako epigoni, ne tak do slova a jen v zevnějším směru jako třeba u nás Lenbach, který se spokojil se souhrnným napodobením určitých vlastností starých obrazů, nýbrž jako pokračovatelé. Účelu nepřevzali od starých; ten najde každý silný umělec jenom ve vlastním okrsku. Constable pravil, že malíř musí, stoje před přírodou, zapomenouti, že vůbec existují obrazy; a tato zásada se stala pravidlem pro všechny jeho nástupce. Nedívali se na přírodu mediem cizím, ale předstupovali před ni samu. — Fontainebleauští nosili svoje plátna do přírody a vůni lesa, jež vychází z jejich obrazů, nebylo možno stvořiti žádnému eklekticismu. Kouzelník Corot ještě jako stařec sedal v Auvers na břehu Oisy nebo ve Ville d'Avray u rybníka lesem ohraničeného a maloval, dokud se slunce naň usmívalo. A Courbetovi se neméně podivovali umělci mnichovští, když na podzim r. 1869, kdy již bylo hodně chladno, proseděl u jezera Starnberského půl dne před podstavcem malířským pod širým nebem. Daubigny bydlil v domě, jejž si zbudoval na lodi, aby byl přírodě blíže. Manet, již stižen svými smrtelnými bolestmi, dal se vynésti v židli do zahrady a maloval své oba obrazy villy. Monet maloval Seinu z atelieru, postaveného na člunu, totéž místo, jak vypadalo ráno, v poledne a večer, dalo deset variant jediného výseku přírody, rozdílných jen osvětlením a atmosférou.

Chceme-li pozorovati poměr novějších mistrů francouzských ke starým, musíme míti na paměti tuto lásku k přírodě. Všichni tito lidé, z nichž mnozí dle historek života, známých z jejich vystupují před našima očima jako lesní muži nebo sedláci, byli lidé z města a v Louvru nebyli méně zdomácnělí než ve Fontainebleau nebo na březích Seiny. Také na umění dívali se stejným realismem, který v krajině stále méně viděl náhodnost situace a stále více se obracel k vzněcovateli krásy v přírodě než k jednotlivostem. Všichni kopírovali, od Géricaulta až k nejmladším, a kdybychom tyto práce sestavili, obdrželi bychom podivuhodnou sbírku. Kopie jsou velice věrné. Ve skizze Géricaultově dle Prud'hona poznáváme silnější temperament mistrův, jenž měl malovati prám Medus. Delacroix namaloval dle Raffaelova Ježíška v „Belle Jardinière" svoje první mistrovské dílo, jež později uvedlo v podiv i samého Ingresa, když obratným štětcem zmlazoval půvab linií předlohy. Kdo jen viděl ten obrázek, vzpomene naň při mnoha pozdějších pracích, na př. při „Massacre de Scio" a lépe pochopí prvky Raffaelovy na stropní malbě chrámu sv. Sulpicia v Paříži. Rousseau a jeho přátelé, pokračovatelé hollandských krajinářů 17. století, kopírovali Ruysdaela a Holbeina. Courbet, jehož nazvali otcem naturalismu, počíná ještě mnohem hlubší studium starých mistrů. Nedovedl sice pravopisně psáti, ale Španělům dovedl odpozorovati nejskrytější účiny. Dokonce ještě v Mnichově, když slaven nejlepšími z německé generace let tisících osmistých



H BÖTTINGER. NÁČRT.

sedmdesátých jako nositel nového umění, kopíroval ve staré pinakothéce. Jeho obraz dle Fr. Halsova „Hile Bobbe“ překonává, pokud se týče živosti výrazu a uzavřenosti formy, nynější stav originálu. Ačkoliv se obecenstvo, když vystoupil, rozhořčeno odvrátilo od revolucionáře, zdá se nám dnes skoro, že v mnohém zátiší příliš doslovně napodobil Hollanďany a spatřoval v tom virtuosnost, když je překonal jich vlastními prostředky. Manetův poměr k nim byl vznešenější, spíše duševního rázu. I v něm, jehož ctíme právem jako největší osobnost moderní Francie, poznáváme bezpečně pokračovatele starých, a stačí přidržeti se jen jeho prací, dle oblíbených předloh provedených, abychom stanovili jeho vlastní způsob a postavení v koncertě evropského umění. Tyto práce nejsou kopie, nýbrž překlady řeči jednoho ducha do řeči druhého, rekonstrukce, které dávají se objevovati starému ve zcela jiném světle, daleko vzdálené nějakého opovrhování obrazy, sloužívšími za předlohu a přes to podivuhodným způsobem duchu svých předloh nekonečně blízké. V obraze dle Tizianovy „Vierge au lapin“ Manet stvořil opět barvu, nyní pokostem a prachem oslepenou tak, jak si ji představoval. Tizian jistě tak nemaloval, ale byl by tak maloval, kdyby se opět nyní vrátil jako člověk našich smyslů a nervů. Manet podával profily měkčeji, ženštěji, obklopené více vzduchem, než byly původně. Na obraze hlavy Filippa Lippi se pokoušel, podobně jako dříve Delacroix s dítětem Raffaelovým, přetvořiti kreslířské podání v čistě malířské. Při obdivuhodné kopii Velasquezových t. zv. „Malých kavalírů“ převedl tónování v silnou strukturu svých tahů štětcem. Podobně zacházel Degas s Holbeinem, když se mu podařilo nádheře Anny Clevské znovu dáti oživnouti. Podobně Fantin Latour, jenž se omezoval v prvních 12 letech své tvorby hlavně na kopie, zacházel s Tintorettem, Veronesem, van Dyckem a jinými, parafrasuje tyto mistry jako malířský Liszt se vzácným uměním. A tomu podobných příkladů mohl bych ještě mnoho uvésti. Nezůstalo by mnoho velikých jmen, která by nebyla takto Francouzy zpracována.

Co naznačují kopie, potvrzují samostatná díla. Není třeba důkazu, že zde neběží o naivní pokus ukazovati na převahu malířů naší doby nad velkými mistry minulosti. Spíše jde vždy o určité, pro malířství rozhodující hodnoty vývojové, jež se zmnožují proti dřívějšku v rukou následovníků, a ne o vzájemné oceňování



HUGO BÖTTINGER. ČESKÉ KVARTETO.



HUGO BÖTTINGER.
TANEČNICE RUTH
ST. DENIS.

osobností, jež by bylo pouhou hračkou. Kdo přistoupí od Delacroixe a Renoira k Rubensovi, porozumí mu mnohem lépe než historik, který se snaží vysvětliti Rubense z vlastní jeho doby. Geniové předbíhají svoji dobu a je tedy marnou námahou stavěti si z jich nejbližšího okolí lešení, abychom přehlédli jich daleké cíle. Ovšem — lidský obsah jich žití můžeme dobře poznati tímto způsobem. Ale cenu věčnosti dává tušiti jen vývoj, který má tato hodnota v zápětí. Odhalujeme nejušlechtilejší z vlastností Rubensových, přistupujeme-li k tomuto Vlámovi od Delacroixových prací, které visí ve sbírce Thomy Thiéry v Louvru, nebo od určitých Renoirových těl ženských. Ne ovšem k Rubensovi dekorateuru, který dával svým žákům prováděti velké slavnostní malby, ale k malíři, jenž sám svoje obrazy maloval, od něhož jsou na př. v pinakothéce drahocenné skizzy k pařížským obrazům Medicejským, zastiňující v hedvábné nádheře i provedená díla, tak nádherná a velká. Zde nás učí moderní malíři řádně rozlišovati a posuzovati mírně. Corotovy interieury nás pudí k Chardinovi a Vermeerovi; poesie jeho nahých žen dává nám objevovati očištěného Correggia; několik idyll, které jsou z jeho nejlepších, probouzí vzpomínky na sotva tušené půvaby Poussinovy. Co převzal Manet od Velasqueza, na tom poznáme vlastní podstatu Španělovu, osvobozenou od dvorské pósy, odstrojenou z pýchy kostumu. Jiného Španěla, Greco, nám přiblížil Cézanne a naopak zase nebude obdivovateli Grecovu Cézanne nesrozumitelný. Bonnard, abych jmenoval i některého z nejmladších, upozorňuje nás na tajemství určitých účinů prostorových u Rembrandta. Je nepřehledné, co naše dosud málo pěstěné cítění pro plastiku získalo Rodinem. Žádný učenec, i kdyby ovládal nejhlubší znalost styků a vlivů, nedovede nám slovy znázorniti vývoj od nejranějších řeckých výtvorů přes Phidia k Michelangelovi a dále k našim tvarům se všemi šťastnými nálezy a ztrátami tak úchvatně, jako životní dílo tohoto genia světla a stínu. On spojuje se schopností líčiti nejpříznačnější hnutí přítomnosti, o nichž dosud se myslilo, že jsou v plastice nemožná, ideální vnímavost pro všechny hodnoty minulosti, a i když velká část jeho prací nebude pozdějším pokolením snad tolik ceněna jako námi, nikdy již nebude ztraceno dobytí světa vnímavosti, jejž vděčíme jemu. Z nejmladších nás naučil Maillol dívati se na velké Aegypťany a první Řeky beze vší národovědné přítěže a dokázal tím možnost nutné reakce proti plastice do malířství vybočivší. Kruh těchto úsilí nezůstal však obmezen na obvyklou sféru evropského vývoje. Právě je tomu 50 let, kdy Evropa byla obeznámena s japonským uměním. Pařížští umělci byli objeviteli. Braquemond, známý grafik, nalezl jednou u svého tiskaře na Montmartru jednu z nejlepších knih Hoksaiových, jež mu náhodou padla do rukou; získal ji ne bez námahy a nosil ji od té doby jako talisman u sebe. Ukazoval ji všem svým přátelům, velebil jim, co v ní viděl, a tak se stala knížka během několika týdnů v kruhu mladých umělců velkou věcí. První sdružení tvořili mimo Braquemonda Manet, Degas, Fantin, oba Goncourtové atd., později se přidružil Whistler. Během několika let povstaly v Paříži malé, zastrčené obchůdky, které nabízely rytiny, laky a jiné drahocenné předměty čínské a japonské, a netrvalo dlouho, kdy počal tento objev působiti ve francouzském malířství. Netřeba mi říkati, co přinesl nejen Francii, ale i umění celého světa.

Všechny tyto vztahy neberou zúčastněným ani atom vlastní samostatnosti a fakt, že nalézáme v jednom umělci tuto, v jiném onu hodnotu minulosti, činí nám je ještě dražšími. Japonsko, které způsobilo v tak mnohé umělecké duši prudké rozvraty, obdařilo velké umělce Francie jen přednostmi; a třebaže zcela patrně pozorujeme jeho stopy v Degasovi, Lautrecovi a mnohých jiných, vydal by se veřejnému posměchu blázen, který by zde chtěl mluviti o vlivu omezujícím osobitost. Sám Puvis de Chavannes, který se nejvíce odchyluje od směrů svých krajanů a v jehož obrazech často se zdá ornamentální život ohrožovati přirozené nazírání, stojí nebetyčně vysoko nad hladkými stylisacemi, k nimž před 50 lety tu i tam starých mistrů zneužívali. Je příznačné, že tato profanace vystupuje právě nejhůře v zemích, které nemají vůbec živoucí tradice. Buď se odvracejí zcela od starých, popírají dějiny vývoje a propadají naturalismu, libovůli, nebo okrádají staré a upadají v otrockou odvislost od nich. Žádný praeraffaelita nám nepřibližuje Botticelliho nebo Filippa Lippi, ačkoliv byl čas, kdy se v Londýně mluvilo o Botticellim tak

důvěrně, jako by bydlil v museu Kensingtonském. Archaismus vždy jen zevšední předlohu, osvojuje si jen část jiného světa a hledě jej doplniti hrubým přeháněním, ačkoliv tento svět podržuje svůj plný, organický smysl jen v celosti. U velkých Francouzů nenalézáme však ani nejmenší stopy po podobném způsobu využití starých mistrů. Provozují svoje umění příliš přirozeně. A zdá-li se nám, že vidíme prokmitati něžnými barvami Maurice Denise štíhlou formu Venuše Lorenza di Credi, současně při tom žije vše, co nám činí přítomnost drahou. Upneme-li se na velikány a poznáme-li celou hloubku vztahu mezi vůdci impressionistů a jejich předchůdci, objasní se nám také rozdíl mezi tímto druhem poměrů a jinými, které nejsou tak hrubé jako sladká neotesanost praeraffaelitů a přece neposkytují pravé radosti pro nedostatek positivních výsledků. Učíme se činiti rozdíl mezi španělstvím Whistlerovým a Manetovým. Srovnáváme-li pak Whistlera, jejž americká reklama se odvažuje stavěti vedle nebo nad Velasqueza, skutečně někdy s tímto malířem Filippa IV., vidíme náhle obratného krejčíře vedle stvořitele lidí a odprošujeme zkroušeně stín Velasquezův za mnohou ukvapenost. A srovnáme-li Turnera, který ve své poslední vůli nařídil, aby dva jeho obrazy byly pověšeny vedle dvou nejkrásnějších děl mistra, jehož s oblibou napodoboval, s Claude Lorrainem, vzkypí v nás láska ke Claudiu proti drzé konkurenci epigona. A o nic lépe se nám nedaří, srovnáváme-li Reynoldse, který si troufal zlepšovati Rembrandta, přísně s velkým Hollanďanem.

V těchto všech a podobných případech má převahu více či méně dovedné napodobení nad produktivním živlem. Ani síla, troufající si rozmnožiti dědictví a hledající své cíle v nejvyšším, ani instinkt příbuzného, ani enthusiasmus geniálního žáka nezpůsobují toto sblížení, nýbrž nízká spekulace s hodnotami, které jsou posvěceny tradicí a které jsou vyráběny ve spoléhání na obecenstvo, spokojené s laciným průmyslem. Francouzové, které jsem tu jmenoval, jsou vyloučeni předem z tohoto případu již pro nedostatek vší zevnější podobnosti se svými předlohami. Nikoho z nich neuchránila příslušnost k velikým mistrům minulosti před opovržením nebo nenávistí, nebo před hladem, prostě z toho důvodu, že nebyla uznána. A tu zase pro příčinu, o níž se tíže hovoří: poněvadž totiž nebyla známa také nejpodstatnější část umění minulosti. Teprve za našich dnů snaží se badání učencovo vyjíti přes hranice úzké historie a živoucí prospěch z ní vyvážiti, ale bude ještě nějaký čas trvati, než také laik bude spatřovati ve Velasquezovi něco jiného, než malíře španělských grandů a v Raffaelovi než malíře svatých. Tentýž pokrok v oceňování starého umění prospívá novému, které je ho hodno, a naopak.

V podpoře tohoto pokroku spočívá význam francouzského umění a tento význam je zřetelnější než vše, co jsem mohl říci o svéráznosti toho neb onoho mistra. Tušení, že podporují pokrok, pudilo některé naše krajany, největší umělce v 19. stol., když obvyklou cestu do Říma zaměnili za cestu do Paříže. Nebo bylo to ono francouzství, co vábilo Menzla, Feuerbacha, Maréesa, Leibla, Liebermanna a mnohého jiného? Pak by se však byli z nich stali Francouzové. Ale pochybuje někdo o tom, že by Feuerbach, který sám rovnodušně přiznal, že ne Německu, ale Francii je zavázán díkem, nebyl a nezůstal každou kapkou krve, všemi svými cnostmi a slabostmi Němcem? Pokládá někdo Leibla, který by byl, nebýti války, snad v Paříži zůstal, za Francouze a jeho nejlepší, v Paříži stvořená díla, na př. známé dílo s podezřelým francouzským jménem „Kokota", za francouzská? Neukazuje právě toto unikum mezi všemi nejhlouběji příbuznost Leiblovu s Holbeinem a jinými germánskými mistry? Nebo bylo mistrovské dílo Menzelovo „le théatre Gymnase" podobno některému obrazu francouzskému téže doby? Spíše upomíná na Goyu. Kdo má humor, může si tedy proto představiti tuto malou excellenci jako Španěla.

Poutníky nelákalo francouzství a také ne spousta krásných věcí, nebo aspoň ne samo o sobě. Neboť ať je ceníme sebe výše, nedosahují bohatství Říma. A jak málo toto bohatství prospělo stům malířů německých, kteří táhli přes Alpy.

Našli více než toto vše. Nenašli zásoby skutečně daných skutečností, ale sebevědomí z pudivé síly, která mohla dáti vzniknouti ještě mnohem větší plnosti, která nejen již vytvořila, ale ještě právě tvořila, která se každému člověku ukázala jako živoucí podstata: úrodnou myšlenku.

Paříže nezná venkovský muž z Berlína, jenž se domnívá, že zná Paříž, má-li

v hlavě ceny lepších restaurací, ani veselá kopa, která po opeře v Café de Paris odkrývá duši Francie v očích lstivých dívek. Také ne nešťastník, který se podvolí v osmi dnech procestovati sto sálů Louvru. Ba dokonce ani znalec, který je na svoji známost s každým obchodníkem v Rue Laffitte pyšnější než na svoji důvěrnou známost s obrazy, jež mají na skladě. Je nutno, máme-li tuto ideu chápati, zaujmouti pravý odstup jako od dobrých obrazů. Pak seznáme, že v tomto umění vězí ještě něco jiného než moudrost koloristy, než věrnost k přírodě a láska k starým mistrům; že všechny ty vlastnosti, které daly vzniknouti tomu, co nás unáší, náležejí širokému kruhu, který neobjímá jenom umění jako jediný obor a jehož svéráznost proto také poutá cizince, který nemá právě s uměním styků těsnějších. Je to styk umění ne s raçou — pro to je, jak jsme viděli, v tom příliš cizího —, nýbrž s velkým úsilím raçy, které spěje nad zděděné a vrozené hodnoty k ideálu člověčenstva, k nejvyššímu, ke svobodě. Idea jest tíhnutí k větší a větší svobodě, které, jak se zdá, popírá vše tradicionelní, což jsem se snažil dokázati. To lze označiti jen slovem velmi obávaným: revoluce.

Nebojte se, že chci nevhodně vnášeti do tichého kruhu uměleckého pozorování politické věci a zejména věci tak hrozně znějící. Jde jenom o to, ukázati pozadí, na němž se všechny duševní evoluce Francie nezbytně prováděly a objasniti poslední vztah, nezbytný pro další ocenění francouzského umění. Nemyslím krvavou revoluci, která r. 1789 počala a po několika letech skončila. Je to jen část větší revoluce, která povstala mnohem dříve v hlavách velikých myslitelů a dosud se neskončila. Zde nám nejde o to, co přinesla všeobecnému stavu země. Není nám zde třeba zkoumati, zda je našeho obdivu hoden národ, který si vytvoří stoletým bojem moderní státní formu na základě rozumovém, který ji hájí přes to, že stojí v protikladu ke všem zakořeněným reakčním mocnostem a stále si dobývá svěžesti mezi hnilobou při podobných obratech nezbytnou.

Je důležité pro naše pozorování, co uštědřuje Francie svým umělcům z ideje, která určuje celý vývoj národu. Je to tentýž princip, který je základem jejího vládního systému, uvolnění ode všech nevěcných nesnází. Francie osvobozuje své umělce od každé povinnosti k zemi, která by mohla býti jenom poněkud schopna překážeti individualismu. Proto nemají tam již dlouho platnosti průpovědi u nás nejoblíbenější. Jest dosti mírných kritiků v Paříži, ba dokonce i podplatných, ale dosud jsem neviděl žádného, který by činil aesthetické otázky odvislými od vlasteneckých úvah. Političtí nacionalisté byli, jak známo, ve Francii po mnohých bojích, nejrozhodněji v posledních letech, úplně poraženi, a názor, jimi zastupovaný, platí za tendenci státu nebezpečnou, která se obrací proti majoritě v zemi. Vláda nemá potřebí těchto živlů, poněvadž se nezakládá na nezměnitelném pojmu vlastenectví, poněvadž není nositelem neporušitelné formy, ale živé a proto proměnlivé ideje, poněvadž sama je revolucí. Následky tohoto názoru dávno již přešly umělcům do masa a krve a každý z nich, jenž dospěl na základě vlastního snažení k velikosti, potvrzuje úrodnost revolučního režimu země a platí za hrdinu národního. Přes to však by se postavili, kdyby vlasti hrozilo nebezpečí, do řady. Snad ne z lásky ke krásné vlasti svých otců, nýbrž spíše, aby ochránili krb své ideje. R. 1870 stali se největší svobodní myslitelé náhle nejohnivějšími vlastenci. Degas, který byl již tehdy namaloval mnohý krásný obraz, netykavka, jenž nenáviděl každý styk se šosákem, běhal za obležení Paříže ulicemi s velkým štítem na prsou, na němž bylo silnými písmeny napsáno: Nous ne rendrons pas les forteresses! Flaubert, největší duch moderní literatury francouzské, nejzdatnější bojovník proti nacionalismu, dle německých pojmů skoro anarchista, stal se ve válce ohnivým obráncem vlasti, postavil se v Rouenu do řady městské gardy, a dokud trvalo nebezpečí, nevzal péra do ruky. On i mnozí jiní, kteří dříve byli hosty v Tuileriích, kteří náleželi k důvěrnému kruhu princezny Mathildy a zůstali s ní ve styku přátelském, kteří velice si vážili osobních darů císařových a osobní prospěch měli z císařství a ještě dále na ně mohli spoléhati, všichni tito byli a stali se revolucionáři. To vše, poněvadž zbožňovali myšlenku a opovržení plebejských mravů mladé republiky, nedovedlo jich zviklati v jich dalekých cílech.

Myšlenky učinily Francii velikou, ne její vojáci, ne její bohatství. A sebevědomí tohoto vnitřního pokladu se sdílí i s cizincem, který přichází do Paříže jako hledající. Významu nedodává této nejlepší škole našich

dnů tak příliš to, co možno odporovati pařížským malířům, nýbrž co vlastní cit touží splniti, čemu se tam může naučiti umělec jako člověk. Pocit našich velkých mužů, kteří v Paříži dospěli k jasnému sebepoznání, podobá se pocitu Albrechta Dürera, když psal z Benátek, Paříže své doby, příteli Pirkheimerovi: O jak budu toužiti po slunci! Zde jsem pánem, doma jen cizopasníkem.

*

KRONIKA.

JUBILEJNÍ VÝSTAVA V PRAZE 1908. II.

Moderní výstavní budova má své kořeny teprve v nedávné době, kdy bezvýslednost výstavních jarmarků vedla k specialisaci, k uzavřenému vystavování v interieurech a kdy zvýšený zájem veřejnosti o architekturu vůbec přinutil i výstavní boudy, aby se podrobovaly zákonům architektonickým. Od několika let spěje se k prolnutí celého komplexu výstaviště jedinou myšlenkou architektonickou a k podrobení jejímu celého obsahu výstavy. Budova je v rámci výstaviště jen motiv, odvislý od celkového dojmu, její instalace ve své harmonii má podporovati vytvořený prostor v účinu a konečně úprava i nejmenších exposic v rámci installace má býti kamenem mosaiky zcela vyrovnané, barevně i hmotou. Za těchto podmínek vznikla na výstavě jediná jen budova: pavillon průmyslového školství. Má poměrně velice šťastné místo na malém náměstíčku pod schodištěm, je pravou dřevěnou architekturou, všude vyjádřenou, má pravidelný půdorys, který vyšel z účelu samého, a tvoří hmotu zcela kompaktní i přes zářez, který do ní činí otevřené nádvoří; sladění barevné ve vstupu, v nádvoří a v odděleních, upravovaných vlastními tvůrci budovy, je dokonalé a installace je vkusná, pokud se vkusem rozumí vkus moderního člověka. Pavillon obchodu neměl již těch příznivých podmínek: byl autorem disposice výstavní zastrčen na nejzazší konec výstaviště, těsně k boudám „zábavního koutku" a jedním svým průčelím na svah; také uvnitř připuštěna byla nejvolnější konkurence nevkusu přímo kramářského, čímž zamýšlený dojem interieuru naprosto selhal a krásná jeho linie půdorysná, jež při vhodné installaci mohla poskytovati překvapení pohledu, jaká poskytuje stará, zakřivená ulička krásných měst, zůstala nevyužitkována. Zbývá tedy jen zevnějšek, poctivé dílo dřevěné, jehož dvě průčelí s plastickou výzdobou, plně vyzděnou a v omítce řezanou, tvoří štítové architektury vážné jednoduchosti v obrysu i barvě. Třetí ve spolku, koncertní síň, nebyla vlastně výstavní budovou v pravém smyslu slova, ale její provisornost a místo určení nutily i ji podrobiti se podmínkám. Prostor tu vytvořený byl akkustický a dobře přístupný, a odmyslíme-li některé příliš chtěné nebo příliš archaisující effekty, moderní. Hmota budovy v plátěném obalu byla — ovšem za cenu fikce — imponující, klidná až k jednotvárnosti a tím právě tak prospěšně se lišila od bezradných architektur officielních.

*

Obsah pavillonů byl neobyčejně pestrý. Program, který pod jeden klobouk přivedl průmyslovou a obchodní revui z celé komorní oblasti, měl přirozené obtíže v zápětí, tak že docházelo ke kompromisům a vyplňování zejících děr v osnově. Tak povstaly celkem neorganické (pro celkový program) skupiny, jako pavillon měst, pavillon města Prahy nebo zcela konfusní bazar, t. zv. pavillon obchodu. Po stránce umělecké se tu měly representovati velice četné odbory: textilnictví, stavitelství, keramika, truhlářství, grafické odbory a veliká část odborného školství. Měly podle programu, ale nedovedly podle skutečnosti. Úroveň je již taková, že jmenované obory davše, co měly, zklamaly nápadně. Z centra českého snažení a jistě, i při srovnání s celým královstvím, nejzávažnější oblasti českého průmyslu sešlo se v ohledu uměleckém tak málo skutečně vynikajících prací, že znovu byla dokumentována pravda, stále hlásaná i námi, že vedle několika jedinců gros výroby je v hlubokém úpadku uměleckém. I když — přes mnohé námitky — akceptujeme výrobu rakovnické šamotky, když spočítáme dva, tři interieury nebo několik vzorných reprodukcí a knížek, když srovnáme odborné své školy s cizími, vždy na konec i při výběru méně přísném nenalezneme na výstavě důkazů, že lze za tím tušiti kulturu řemeslnou a uměleckou a vždy staneme na pisčině, kterou jdou širší vrstvy bez uzardění. Chybí tu všeobecné prolnutí myšlenkami, chybí chuť k pokroku a zůstává jen stará šablona, již podle mody pohodlně lze přistřihovati, aby vyhovovala stále. Nehledejte v našem továrníku leč obsluhovatele stroje, který zapjal prostě novou páku, aby šel starý stroj dále, nepřipisujte mu v žurnalistickém žargonu úlohu kulturního, vlivného činitele na pozdvižení všeobecného vkusu, ale podle skutečnosti nazvěte jej koketou, jejímž cílem je úspěch u davu. Celá výroba — na malé výjimky — ukazovala se v tomto světle. Co protivná, reklamová a insertní terminologie zove „mírně secesní", „moderní" a „česky rázovité", tím zde byly naplněny pavillony; pod ostrou analysou všude se objevil duch, zcela blízký duchu podobných předmětů z první jubil. výstavy

r. 1891, jen roucho bylo nové: barevné harmonie, známé výrobcům našim jen ze špatných reprodukcí a dekorace a zdánlivé, nalepené formy, jež se rozlézají se stejnou neodbytností po dřevě, jako pálené hlíně nebo železné litině. Tento zevnějšek je pro obecenstvo šálivou maskou, jež netuší, že je spoluvinno na stavu dnešního vkusu spokojujíc se pozlátkem, kde by mohlo žádati zlato. Stejně je možno říci i o všem ostatním organismu výstavním: „moderní", jak plochý vkus nejširšího publika modernost chápe. O plakátě, zcela stylovém k této výstavě, bylo již psáno po zásluze; ale ani jiné tiskopisy výstavní nevystupují nad normál plakátem udaný. Předměty v pavilonech rámují vitriny a oznamují je nápisy, jimiž se od několika let hemží naše ulice a jež modernost vidí v lianovitém ornamentu nástavců a ve vsouvání jednotlivých písmen do sebe, budovy jsou malovány motivy, jež přinášejí co den časopisy natěračských organisací, effekty, attrakce a překvapení obecenstva vybírají se ze sféry, od let stále více zhrubělé a po sensačnosti hladovějící a celý život na výstavě vzal na se tvářnost života maloměstské společnosti, jíž stačí masopustní maškary, kinematograf a skluzavka a pijácký život ve sloním břiše.

*

LITERATURA.

H. de Balzac, Neznámé arcidílo.

Ve svých *Vzpomínkách na Cézanna* (viz letošní V. S, č. 3, str. 105—106) vypravuje E. Bernard, jak zazlíval Cézanne Zolovi, že ho skreslil v *Díle* v postavě Claudea. „A jednou večer, když jsem mu vyprávěl o *Neznámém arcidíle* a o Frenhoferovi, hrdinovi Balzacova dramatu, zvedl se od stolu, postavil se přede mne, zaklepal si ukazováčkem na prsa a přihlásil se tímto němým, několikrát opětovaným gestem za hrdinu románu. Byl tak dojat, že měl plné oči slz. Kdosi, kdo nad něho v životě daleko vynikal, uhodl ho prorockou duší! Jaký rozdíl mezi Frenhoferem neschopným z přílišné genialnosti a mezi Claudem neschopným od narození, kterého v něm neprávem viděl Zola!"

Není pochyby, že byl Cézanne sám příliš engažován ve hře, aby dovedl souditi nestranně; Zola chtěl v Díle jistě víc, než pomstiti se Cézannovi; užil jen svého práva, vzal-li některé rysy z něho pro svou postavu, a vypůjčil si jich snad ještě víc od Maneta, — ale scéna, jak ji vypravuje Bernard, má kus opravdu Balzacovské velikosti. —

Neznámé arcidílo (z Études philosophiques) jest povídka romantické fabule, jednající na počátku XVII. století. Nicolas Poussin jako mladý hoch setká se u svého mistra Porbuse se starým pánem, k němuž se Porbus chová s neobyčejnou úctou a který zkritisuje Porbusovo nejlepší dílo, *Marii Egyptskou*, s převahou, na jakou má právo jen zcela výjimečný genius. Vytýká mu, že se nedovedl rozhodnouti mezi dvěma systemy, mezi kresbou a barvou, že chtěl napodobovati zároveň Holbeina i Tiziana, Dürera i Veronese „Na jednom místě protrhla bohatá a plavá barva Tizianova suché obrysy Dürerovy, do nichž jsi ji chtěl uzavřít, jako kypící, žhavý bronz protrhává svou příliš slabou formu. Jinde obrysy odolaly a zadržely nádherné překypění benátské palety. Tvá postava není ani dokonale kreslena ani dokonale malována a jeví všude stopy tvé nešťastné nerozhodnosti . . . Vy se nezahloubáváte dosti intimně do formy, nepronásledujete ji s pravou vášní a tvrdošíjností do všech záhybů a ústraní. Krása jest věc přísná a obtížná, které nelze takto dosíci, nutno vyčkat její chvíle, vyčíhat ji, uchvátit a stisknout těsně, aby se vám vzdala. Forma jest Proteus též uchvatitelný a bohatší na úskoky než Proteus báje; teprve po dlouhých bojích jest možno ji donutiti, aby se ukázala v pravé podobě. Ale vy se spokojujete prvním zdáním, které vám ona poskytuje, nebo nejvýš druhým nebo třetím; ale tak nejednají praví zápasníci! Ti se nedají oklamati těmito úskoky, vytrvají, až jest příroda nucena ukázati se nahá a v pravém svém duchu . . . Kdyby se začalo tam, kam jste konečně dospěli, bylo by možno dosíci znamenitého malování; ale vy se unavíte příliš brzy : . ." Mladý Poussin protestuje za svého mistra a tu starý pán, aby dokázal, že má právo k takové kritice, vezme do ruky štětce a paletu. Scéna, kde Frenhofer přemalovává, přechází definitivními rysy Porbusův obraz, jest zcela neobyčejná:

„Podívej se, hochu, mluvil stařec neohlížeje se, podívej se, jak lze pomocí tří čtyř doteků štětce a modravé lazury vzbudit dojem, že proudí vzduch kol hlavy té ubohé světice, která se musila dusit jako u vězení v té husté atmosféře. Pozoruješ, jak hebké světlo, které jsem položil na prsa, vyjadřuje dobře tučnou pružnost pleti mladé dívky, a jak tón, který jsem smíchal z červenohnědé a z okru, ohřál studenou šeď tohoto velkého stínu, kde krev mrzla, místo co by kolovala? Tak, tak, tak! říkal, oživuje, partie kde před tím označil nedostatek života, a zahlazuje několika barevnými skvrnami různosti temperamentu a obnovuje jednotnost tónu, jakého vyžadovala pleť žhavé Egypťanky. — Vidíš, záleží jen na posledním tahu štětce. Porbus jich udělal sta, já dělám jen jeden. Nikomu nezáleží na tom, co je vespod." . . .

Úžas Poussinův ještě vzroste, když vidí v bytě Frenhofera arcidíla, o kterých onen mluví

jako o pokusech začátečníka; všechno to je nic, je přípravou k velkému dílu, na němž pracuje po deset roků a které dosud nikomu neukázal. „Včera jsem myslil, že jsem již hotov. Zdálo se mi, že žije, že dýchá! — Naložil jsem celou postavu světlým tónem v tekuté a bohaté pastě — neboť stín jest pouze nahodilost. Pak jsem se vrátil a pomocí polotónů a lazur, jichž průhlednost jsem postupně zmenšoval, jsem vyjádřil i nejsilnější stíny, ba i nejplnější černá místa; neboť stíny obyčejných malířů jsou jiného rázu než tóny ve světle; je to dřevo, kov, cokoli chcete, jenom ne maso ve stínu. Cítíte, kdyby se jich postavy otočily, že by se temná místa neočistila a nestala světlými. Já se vyhnul této chybě, do které upadají i nejslavnější, u mne jest bledost patrna i pod nejhustším stínem. Nepostupoval jsem jako řada nevědomců, kteří se domnívají, že kreslí správně, protože vyčistí pečlivě své obrysy, nevytáhl jsem suše vnější kontury své postavy a nepodškrtal jsem anatomické detaily, neboť lidské tělo nekončí liniemi. Přísně mluveno, kresba neexistuje. Linie jest prostředek, jímž si člověk uvědomuje vliv světla na předměty; ale v přírodě není linií, všechno jest plné; kreslíme pouze modelujíce, totiž vybavujíce věci z prostředí v němž se nacházejí. Proto jsem neohraničil přesně obrysy, prostřel jsem po konturách oblak plavých a teplých polotonů, tak že nelze určitě položiti prst na místo, kde se obrysy setkávají s pozadím. Z blízka zdá se to vlněné a bez pevnosti; na dva kroky nabývá všecko určitosti a vystupuje; tělo se kulatí, formy se modelují, vzduch koluje všude. Nicméně nejsem ještě spokojen, mám pochybnosti. Snad by bylo lépe nekreslit ani čáru, začít postavu z prostředka, s největšími světly a přejít postupně k temnějším partiím. Nepostupuje tak slunce, božský malíř všehomíra?“ — „Pracuju již deset let, mladý muži; ale co jest deset krátkých let, jde-li o zápas s přírodou? Nevíme, jak dlouho potřeboval pan Pygmalion na jedinou sochu, která kráčela!“

Poussinovi i Porbusovi stane se touha, vidět arcidílo, které Frenhofer tak žárlivě skrývá, fixní ideou. Poussin odhodlá se dokonce nabídnout mu za model svou milenku, úžasnou krasavici. Frenhofer z počátku odmítá: obraz jest hotov; pak ho svede krása dívky a chce se žárlivě přesvědčit, že jeho krasavice, jeho *Belle Noiseuse*, je přece krásnější. Poussin i Porbus čekají u dveří atelieru, kam odvedl stařec dívku; Frenhofer se vrátí skoro okamžitě, záře štěstím: jeho obraz obstál ve srovnání se skutečností, nic se nevyrovná jeho krásné kurtizáně!

Oba malíři vrazí nedočkavě dovnitř; zastaví je obdivuhodná studie ženy, ale Frenhofer volá je dál: to jsou skizzy, omyly, všechny ty úžasné obrazy po stěnách; tady, na stojanu stojí arcidílo! „Nečekali jste tolik dokonalosti! Kde je umění? Zmizelo: jsou to samy formy mladého děvčete. Po sedm roků jsem studoval effekty světla; vidíte, jak stápí tyto vlasy . . ? Ano, ano, jest to plátno, ujišťuje Frenhofer, není to skutečnost, zde jest stojan, zde štětce, paleta . . .“ A oba malíři stojí před obrazem bez rady, nemohou se vyznat: padá snad světlo tak přímo, že jim zabíjí všechny effekty? Na plátně není nic než směsice barev, nejistých nuancí, barevná mlha bez formy; jen v rohu nahá noha, úžasná nožka, rozkošná, živá, zachovala se jako zázrakem v tom hrozném zničení. Po deset let kladl starý malíř vrstvu barev na vrstvu, a pochoval pod nimi svou krásnou ženu, *la belle Noiseuse!*

To jest historie, která dojala starého Cézanna; byla napsána r. 1832, a při všech romantických allurách uhodl v ní Balzac víc z moderního umění, než z něho pochopil Zola, umělecký kritik a přítel největších impressionistů, o čtyřicet let později. M. J.

*

Z ČASOPISŮ.

Kunst und Künstler zavedly v VI. ročníku pravidelné přehledy uměleckých výstav, a všímají si v nejposlednější době také Prahy. Nevíme, kdo jest jejich dopisovatelem; ale časopis tak seriosní nezaslouží si od nikoho, aby byl informován tak nedbale a nesvědomitě. Překládáme z XII. čísla doslova referát o retrospektivní výstavě Rudolfínské:

„60 roků domácího umění. — Otázka, jak má *Krasoumná Jednota pro Čechy* oslaviti jubileum našeho císaře, nemohla být vlastně ani lépe rozluštěna, než se stalo touto výstavou, která chová nejlepší práce, jež německé a české umění během šedesáti roků vytvořilo. Byl tu podán krásný přehled. — Trojhvězdí Führich, Čermák a Würbs (!) vládne na začátku zmíněné epochy. Barvy na obrazech těchto umělců svítí ještě dnes v plné svěžesti a dokazují, že se dříve více dbalo na složení barev než dnes. Od Krist. Rubena máme tu *Kolumba* z r. 1846. Gustav Poppe, který byl slavným malířem historickým v čtyřicátých letech, kráčí v stopách Rubenových. Rozkošné motivem i způsobem práce jsou rokokové obrázky Zillichovy, *Dámy ve společnosti, Čtoucí dáma, Důležitá rozmluva* atd. Zajímavé jsou svou podrobností oleje i akvarely Havránkovy, který v osmdesátých letech v Čechách působil; vytknouti sluší pohled na Krumlovský zámek. Pak narazíte na starého známého, Karla Liebschera, největšího českého krajináře (!); ve-

dle najdete Jaroslava Špillara *Krajkářky*, idyllu to ve stylu Defreggera, a z reprodukcí dosti známou *Bludičku* od Lva Lercha. Tím jsou vypočítány nejvýznačnější postavy „Starých“ (!!). „Mladí“ a „Zcela moderní“ jsou umístěni v prvním poschodí Rudolfina. Při tom se ukazuje více než kdy jindy, že dům umělců „Rudolfinum“ nevyhovuje již požadavkům a že by bylo na čase učiniti v této věci něco rozhodného, pokud nás i tady Češi nepředhoní. Neboť i v umění začínají se nyní silně hýbat.

Tady padne do očí nejprve *Soud Parida* od prof. Hynaise (býv. žáka Feuerbacha a Baudryho). Obraz vzbudil svého času při prvním svém objevení oprávněnou pozornost a má podnes obdivovatele.

Vedle najdete *Zápas tritonů* od Knüpfra, práce Marolda, Ondruška, jehož mnichovská nota jest nepochybná, Alexandra Jakesche a velký akvarel od Zeyera Angela z Bruge. Gabriel Max jest zastoupen řadou svých nejlepších prací; také Loewith z Mnichova se zase dostavil.

Velmi krásné jsou tři studie ženských aktů: *Idylla* od Lebiedzkiho (matka s dítětem na vyduté lesní půdě), *V zrcadle* od J. rytíře Skramlíka a *Nevinnost* od Bukovace“. — Poznámky jsou tuším zbytečny.

*

ZPRÁVY A POZNÁMKY.

U příležitosti vydání druhého dílu Fromentinových *„Někdejších Mistrů“* otiskujeme zakončení předmluvy, kterou uvedl svůj německý překlad knihy E. von Bodenhausen:

. . . . „Neběží tu o pokus, naskizzovati vývoj moderní esthetiky od časů Semperových. Zde váží jenom ta okolnost, že se ujal slova umělec sám a že na sebe upozornil K celému bytí umělcovu náleží vlastní jeho jednostrannost. Proto je také nezbytně každá kritika, vyslovená umělcem, jako základ esthetického systému, jednostranná. Ale v této jednostrannosti je její síla. Ona poví podrobnosti, na něž by vůbec nepřipadl člověk mimo tuto sféru stojící. Bude mluviti jakoby přímo z dílny přírody a zjeví nám věci, jež se budou zdáti snad často velmi řemeslnými, velmi technickými a velmi bezprostředními, ale přes to právě pro tuto zdravou jistotu svého základu budou poskytovati půdu, na níž nikdy již nemůžeme zblouditi. Je přirozeno, že tato kritika bude stejně silná a stejně původní, bude-li popírati nebo přisvědčovati. Příkladů máme dosyta. Rafael a Michelangelo, Menzel a Böcklin, počet jich možno po libosti rozmnožiti. A právě v takovém popírání najdeme často nejužitečnějších popudů, neboť každé vážně myšlené slovo umělcovo je hodno pozorného uvážení. Proto jsme zvyklí poslouchati napjatě, ujme-li se umělec slova. Spisy Klingerovy a Hildebrandovy cituje každý. Že však dosud nevnikly do vlastního vědomí lidu, zaviňuje jich příliš abstraktní formulace. V poslední době se nám dostalo ve spisech mužů, jako Schultze-Naumburg, Eckman, Obrist, Fischer a především van de Velde, úsudků o vlastním jich tvoření uměleckém, které pro jistotu svého vychodiska a pro svou srozumitelnost se neminou cíle a vykonají velký vliv na naše nazírání ve smyslu esthetickém

Co se týče malířství, chybí nám dosud taková kniha. Klingerovo Malířství a lept, Feuerbachův Odkaz, Dojmy Staufferovy — nehledíc k denníku Böcklinovu — nedovedou zcela vyplniti tuto mezeru. Co napsal Liebermann ve svých bohužel krátkých spisech o Degasovi a Israelsovi, patří k nejlepšímu, co bylo vůbec řečeno v němčině o malířství a proto můžeme od něho v první řadě očekávati další rozhodná slova a rozhodné dílo. —

Francouzové jsou v tomto případě lépe opatřeni, a nemůžeme-li se stále dosti vynadiviti nesmrtelně vyšší úrovni smyslu uměleckého, který nalézáme u pařížského obecenstva, je to jistě děkovati tomuto druhu literatury a v první řadě hlubokému vlivu, jejž měla od 25 let na Pařížany kniha jako Fromentinovi Někdejší Mistři.

Fromentin byl pravý malíř, žil mnoho v Alžíru. Ponořil se do studia podivuhodných účinků jižního slunečního světla a dovedl tato svá jemná pozorování výborným způsobem jako malíř zužitkovati. Byl znám v nejširších kruzích svými pracemi literárními. Nejdříve to byly zprávy z cest po Sahaře, jež vzbudily zaslouženou pozornost. Pak následovala líčení z Alžíru. Ale jeho vlastní sláva spisovatelská založena byla Někdejšími Mistry. Bylo-li řečeno někde, že spisovatel v něm stojí nad malířem, neponižuje ho přece tento úsudek jako malíře, neboť značí vysoké měřítko, jež snese Fromentin jako spisovatel, a literatura francouzská, tak nekonečně bohatá jemnými stylisty a jemnými pozorovateli, řadí jej mezi své mistry. Co však zde nejvíce padá na váhu, jest, že umělec znal dobře své řemeslo, že měl vybroušené oko pro pocity nejjemnějších linií a barevných valeurů a že právě toto byla výzbroj, s níž prováděl svoje umělecká pozorování, aby je pak svěřil spisovateli k duchaplné, formálně dokonalé úpravě.

Tak předstoupil před výtvory flámských a hollandských malířů, zcela volně se pohybuje na tomto poli badání a s úsudkem, jenž nemohl býti zkalen ve své čistotě a původnosti žádným předsudkem. Proto vidí tak bezprostředně a soudí tak samorostle. Dogmatismus také se objevuje v dějinách umění, ale Fromentin jest ho daleko

vzdálen. Jemu je autorita ničím, za to však vším vlastní postřeh. Vstoupí-li před obraz, jako na př. před „Noční hlídku“ Rembrandtovu, nevede se mu jako nám, kteří jsme lehko stísněni významem jména a velkostí ceny, jež se dílu všeobecně přikládá; on otevírá oči a pak řekne, co vidí. A v tom je tajemství jeho úspěchu.

Veden velkou úctou a láskou pro umění a spoléhaje se na své zdravé, jisté a jemně vycvičené oko, předstupuje mistr před obrazy a své dojmy vypráví v nejvyšší prostotě. Jistě taková kniha, umělcem psaná, je vítána v době, která jako právě naše, dopřává umělci ráda příležitosti ujímati se slova ve svém oboru. I když se nám zdá, že jsou některé výsledky, k nimž se dochází, chybné nebo již překonané, přece podrží způsob, jak umělec k nim došel a jak upravil, vždy svůj význam a svoji cenu nabádavosti.

A proto také jsem se zcela vyhnul pokušení opraviti skutečné omyly, jež v knize jsou, opravovati poznámkami. Neboť zde nejde o vědecké dílo, ale o knihu nejduchaplnějších popudů a byla obava, že by těžkopádný aparát poznámkový ublížil původní svěžesti.

A tím budiž již dosti řečeno o díle, jež by mělo nyní také v německé úpravě samo za sebemluviti.

Byl sice nedávno znovu se strany nejkompetentnější prosloven náhled o nemožnosti převésti do jiného jazyka knihu, psanou tak zvláštní, osobní, jemně ciselovanou řečí. Jistě je to velká odvaha, ale těžký úkol nesmí odstrašovati od pokusu. Je možno onu větu v opačném směru říci. Kniha takového bohatství myšlenkového, takové plnosti obsahu musila býti přeložena do němčiny. Kéž by rozsila v této nové formě stejný užitek jako původní“.

Pan E. von Bodenhausen jest zajímavý člověk: Mnoho let svého nejlepšího věku věnoval studiu Velasqueza, a když se konečně odhodlal ku psaní, přišla mu do ruky znamenitá práce skotského kritika R. A. M. Stevensona o témže mistru — práce, která ho pohnula, že svůj vlastní material odložil a odhodlal se raději k překladu knihy Stevensonovy. Taková svědomitost a opravdovost poslouchá se jako pohádka — u nás, kde právě u věcech výtvarných vládne pohodlně široké svědomí. Pan prof. Vodák v „Čase“ na př. bagatelisuje Fromentina velmi troufale Fromentina i co jinak dosud v naší knihovně vyšlo. O Šaldově knize neuznal nikdy za vhodno referovati, Barrèsova hluboká a těžká kniha jest mu „hovorným cestopisným náčrtkem“; Fromentin mu „nestuduje tvorby Rubensovy celistvě a soustavně“; (jak mu rysy postřehnuté na jednotlivých obrazech srůstají v celkovou fysiognomii, p. V. nevidí, konečnou synthesu patrně ani nečetl) To píše v „Čase“ p. prof. Vodák, redaktor „Umělecké hlídky“, ve které tiskne příspěvky p. Edgarovy a Šnajdaufovy, kdežto pravidelná výtvarná rubrika „Času“ jest zanedbána do té míry, že se v ní nenašlo místo pro referáty o výročních výstavách.

*

Odbornik. K naší noticce zaslal p. F. Edgar do „Času“ dlouhé „Zasláno“ a naší redakci rozčilený dopis, v němž hrozí čestným soudem i porotou, chce aspoň sloupec sazby k vysvětlení atd. Jsme klidni. Dle svého názoru a po delším vyčkávání jsme v zájmu odborné literatury odkázali p. Edgara k oborům jiným. Nemůžeme mu překaziti psaní, ale můžeme aspoň kritikou svojí ukázati čtenářům, jak se má na výkony p. Edgarovy dívati. Opakujeme znovu: co napíše pan Edgar „odborného“, dovede *každý* čiperný žurnalista; p. Edgar operuje jen slovy, mluví o architektuře pomocí naučené odborné terminologie, ale bez porozumění vlastní podstatě její, hromadí slova ve věty a věty v články způsobem, který ovládá dnes velice mnoho lidí, dodávajících si zdání „odborníků“ a konečně pouští se i do historie umění. Toť vše, a proto pan Edgar chce rozbouřit světy a svolávat soudy.



UTÁMARÓ. Čtoucí kurtisána. – Barevný dřevoryt.

ŽAPONSKÉ UMĚNÍ.

Než se počnu zabývati vlastním obsahem této své práce, zdá se mi nutným předeslati několik slov na vysvětlenou, na omluvu.

Oproti bohaté literatuře o žaponském umění jiných, velkých národů nemáme v literatuře české ani jediného odborného díla; tento sešit pak nestačil by ani na uvedení dnešní světové literatury o umění žaponském.

Bylo tudíž nutno vzhledem k tak bohatému materiálu omeziti se na stručné poznámky, nehledě k tomu, že jsem si dobře vědom nedostatečnosti svých vědomostí o umění žaponském k sepsání důkladné práce o tomto umění, která by vyžadovala nejen obsáhlého studia na místě, ale též ve dvou dílech světa.

*

Od padesáti let rozšiřuje se na západě znalost žaponského umění.

Vedle literárních prací přispěly hlavně k bližšímu seznání a ocenění jeho po různu zakládané sbírky. Nejbohatší z nich jest asi sbírka soustředěná v Museum of fine arts v Bostonu, čítající na 400 zástěn (paraventů), 4000 maleb a 10.000 tisků. Tento bohatý materiál sebral prof. Ernest Francisco Fenollosa, který strávil 12 let jako Imperial Japanese fine Arts Commissioner v Žaponsku a na jejím popsání a zpracování po léta pracoval. Ale i v Evropě, v kulturních střediscích, jsou velké sbírky veřejné i soukromé. Poznání tohoto umění mělo pak značný vliv na vývoj moderního malířství evropského v druhé polovici 19. století. Vznik moderního plakátového umění nutno přičítati dokonce jedině těmto popudům.

*

Na vývoji žaponského umění bylo zúčastněno několik činitelů. Vedle mocných vlivů, přicházejících ze sousedních zemí, přispěla k jeho svérázu zejména vlastní povaha národa žaponského; rovněž i země a podnebí její nezůstaly zcela bez vlivu. Žaponsko rozkládá se od severu k jihu v takové šířce a za takových podmínek, že vyskytují se tam klimatické poměry od sibiřské zimy až po teplotu, která odpovídá asi teplotě Egypta. Možno si představiti, jak rozmanité jsou následkem toho tvary rostlinstva a květeny, co různých nálad krajinných se střídá; vše pak obklopeno mořem, které rovněž na bohaté střídání počasí má největší vliv.

Všichni cestovatelé, vracející se odtamtud, jsou plni nadšení nad krásou krajiny a mírností podnebí, které v mírném pásmu, v krajině Jeda, vykazuje sotva jeden měsíc sněhu a ledu. Žaponsko čítá 4 hlavní a na 3800 menších ostrovů. Pobřežní krajiny jsou členěny velkým počtem mořských zálivů; skály, tvarů často fantastických, se znamenitými vodopády, činí kraj rozmanitým. Nade vším pak, nad bujnou vegetací, vystupuje 3729 metrů vysoká, věčným sněhem pokrytá, nyní odpočívající sopka, hora Fuži, — zvedajíc se pozvolna od moře do oblačné výše, — jako odevšad viditelný symbol *„Svatého“*.

*

Půda Žaponska jest sopečná — není prý dne, aby nebylo tam zemětřesení

z pravidla arciť méně znatelné, — ale často i silnější. Jest to jedna ze základních příčin zvláštní stavby žaponských domů, zcela odlišných od našich obydlí. Sógun Hidejoši dal r. 1593 zbudovati velkým nákladem mohutný palác kamenný, který, sotva že byl dokončen, byl v půlhodině úplně rozvrácen zemětřesením. Takové poučení samozřejmě působilo. Vedle obavy před zemětřesením měla vliv na stavbu žaponského domu ostatní povaha země i povaha jejích obyvatelů. Jak již výše řečeno, jest květena žaponská následkem velkého tepla, mírněného hojnými dešti v době letní, nadmíru bohatá; v tu dobu jest Žaponsko jediným velkým skleníkem; zimy pak jsou mírné. Uvážíme-li, že Žaponec jest mnohem otužilejší Evropana, nebudeme se diviti lehkosti staveb, podobajících se zahradním pavilonům. Žaponec žádá od svého domu, aby mu poskytoval ochrany před vlhkostí, podmíněnou množstvím dešťů v létě, a před úpalem slunečním. Je-li počasí příznivé, chce míti vzduch a světlo, čemuž nemá žádná zeď zabraňovati. Jiných nároků na komfort Žaponec nemá.

K zvláštnímu rázu domu přispěla také okolnost, že dobrý stavební kámen jest tam vzácný, za to rozsáhlé lesy poskytovaly hojnost a největší rozmanitost vzácného stavebního dřeva. Žaponský dům nemá sklepů, naopak, trámy, jež tvoří kostru konstrukce, spočívají elasticky na kamenných balvanech, tak aby vzduch měl přístup k půdě pod domem se nalézající. Tím jest též dána jakási záruka proti zemětřesením. Stěny domu jsou zapuštěny ve žlábcích, tak že je lze odsunout. Střecha, mající chrániti před velkým množstvím dešťové vody, přečnívá značně, tvoříc tak verandu, která se nalézá u každého domu, alespoň směrem k zahrádce. Její podlaha jest ve stejné výši s podlahou pokojů a za krásné pohody možno verandu pak zvětšiti odsunutím stěn; lze ji též uzavříti na venek, zvláště v noci anebo v zimě, vsunutím zvláštních stěn. Z toho jest patrno, že Žaponec žije v nejužších vztazích ku přírodě; odtud jeho láska k ní, ke květům a listí, k motýlům a broukům; odtud jeho obdiv ke zjevům vracejících se vždy ročních počasí. Většina básní zabývá se tímto obdivem nad přírodou všech ročních období.

Zaponci ostatně mají svůj způsob názoru na přírodu, zcela rozdílný od užitkového názoru západních národů. Obyvatelé Nipponu neznají delikátnější radosti než projít se krajem vonícím, shlédnout oblaky kvetoucích třešní, pěstovaných pouze pro svůj květ. I nejmenší brouček má u nich svůj smysl života, — v jich očích stejně zajímavého jako jiná závažná stvoření. Shledávají více umění v organismu šídla nebo včely než u jiných, i největších zvířat. Pavouk, předoucí svoji síť, mravenec nebo moucha, na listu udiveně sedící — to tvoří Žaponcům živoucí pohádky. Utámaró, malíř elegance ženy, nezavrhl zabývati se po jistý čas komponováním svého Jéhon-Muši-Jérabi, „knihy hmyzu“, jež vyšla r. 1788, způsobem co nejobdivuhodnějším. Kórin, tento velký impressionista několika čar, oddal se co nejbedlivějšímu prokreslování stébel, květinek a křepelek. A tak celá řada umělců illustruje tyto něžné city Žaponce ku přírodě.

*

Vnitřek domů jest nad pomyšlení jednoduchý: nábytku v našem slova smyslu není; sedí se na rohožích na zemi, nízké stolečky, které se přinesou, slouží při jídle. Píše a maluje se na zemi. Okna, nejsou-li stěny odsunuty, jsou utvořena tím způsobem, že některé stěny sestávají z lehkého mřížování, přelepeného průsvitným papírem. Stěny mezi jednotlivými místnostmi tvoří dřevěné rámy, potažené z obou stran silným papírem. Možno je posouvat, tak že lze místnost zvětšit nebo zmenšit. V některém pokoji jest jedna ze zevních stěn pevná. V ní se nalézá asi 1 metr hluboký výklenek, t. zv. Tokonoma, jemuž připadá důležitá úloha. Jest to posvěcené místo, v němž při náboženských výkonech se umístí soška boha, před ní na stolečku obětní dary a vása s květinami. Na zadní stěnu se věší při zvláštních příležitostech přiměřeně obsahem jim odpovídající kakémono. Toto zastupuje úlohu našich obrazů. Jest to obraz malovaný na hedvábí nebo na papíře, zpravidla ve formátu převýšeného obdélníku. Na horním a dolním kraji se nalézá proužek barevného papíru. Vše pak jest rámováno opět jinobarevným, úzkým proužkem papíru. Celek pak obklopen jest nahoře a dole širokým, po stranách úzkým pruhem papíru zase jiné barvy. Dolejší hrana jest zatížena kulatou dřevěnou tyčí, která po stranách o něco přečnívá a na niž se kakémono navinuje. U cennějších starých maleb sestává orámování na místě z papíru ze

skvostných tkaných látek; vždy však musí být barvy orámování k obrazu a mezi sebou co nejlépe harmonicky sladěny, kteréžto podmínce vždy jest obdivuhodně vyhověno. Jest to jedna z příležitostí, kde lze se obdivovati nepřekonatelnému smyslu Žaponců pro barevnou harmonii.

Zpravidla se věšelo v Tokonomě pouze jedno kakémono. Jen tehdy, měla-li vnitřní vztah, zavěsila se dvě.

Jiný druh obrazů, který se však nezavěšuje, jest t. zv. makimono, z kulaté hůlky vodorovně se rozvinující, často mnoho metrů délky měřící malba. Zpravidla jsou malována na hedvábí, přilepeném na papíru.



Ze značek písma utvořená postava bohyně, plující na lístku z květu lotosu.

Třetí způsob, ve kterém se setkáváme s výtvory žaponských malířů, jsou zástěny. Někteří z největších umělců umístili na nich svá nejkrásnější díla.

V bohatěji vyzdobených domech jsou i vnitřní, pohyblivé stěny ozdobeny malbami, a to, stejně jako na zástěnách, na bohatě zlacené půdě.

Další formou, ve které nalézáme žaponské malby, jsou knížky k rozvírání a sešité, obrázkové knihy. Malby na zdích, maltou nahozených, mimo několik málo chrámů, nenalézáme.

Z předcházejícího vysvítá, že žaponskému malířství chyběly podmínky pro vývoj nástěnné dekorace ve velkém slohu. Způsob malby, prováděné výhradně vodovými barvami, v poloze vodorovné na zemi, nepřipouští práci, vypočítanou jedině na působivost z větší vzdálenosti; naopak nutí spíše k intimnosti pozorování, k bedlivému provádění detailů, k hledání půvabů v technické dovednosti, která dospívá až k virtuositě v ovládání techniky. Způsob psaní štětcem a tuší napomáhá ke zručnosti ve vládnutí štětcem. Kaligrafie byla zcela stejně ceněna jako malířství. Koséno-Kanaoka, slavný malíř staré doby, a Ono-no-Tofu, nejslavnější mistr písma v Žaponsku, jsou ctěni oba stejnou měrou. O nadpřirozené síle krásných tahů písma slavných kaligrafů svědčí mnohé povídky, vyprávěné dětem cvičícím se ve psaní. Kobo-Daiši, jeden z největších učenců 8. století, znatel čínštiny a sanskritu, vynálezce žaponského slabikového písma katakana, hraje v těchto legendách jako kaligrafický čaroděj hlavní úlohu. Dovedl tak krásně psát ve vzduchu svaté průpovídky, že nad značkami jeho písma rostly zlaté koruny, — a zlí démoni prchali.

Souvislosti písma s malbou bylo i žertovným způsobem využito v několika knížečkách, kde obrysy figur jsou sestaveny ze značek písma.

Není pochyby, že i ráz písma měl vliv na žaponské malířství. Písmo řecké a latinské odvozuje se od vtiskovaného neb tesaného písma klínového; nese na sobě znak symetričnosti, kdežto písmo žaponské upomíná na písmo vryté v palmový list. Nesymetričnost písma žaponského upoutá mimoděk pozornost k malebnému vyvážení plochy. Žaponec, když komponuje, počítá s prázdnou plochou jako s dekorativním elementem, který jest úplně rovnocenným s plochou, pokrytou malbou.

Důležitějším činitelem při vytváření žaponského umění byla dle mého náhledu

zvláštní záliba Žaponců v překvapení; odpovídá tento způsob zábavy zcela jejich charakteru. Jsou v požadavcích skromní, — zajímavo je, že nepěstují hazardní hry. Již svatý František Xaverský, první apoštol křesťanství v Žaponsku, chválí je, že předčí ve ctnosti a rozšafnosti všechny ostatní národy, s nimiž se tehdy Evropané seznámili na základě objevů v onom století učiněných.



Tenman Tendžiu, bůh literatury. Kamakura XII. stol. Zlacená dřevořezba.

Snaha po překvapení vedla je k originalitě vzhledem k dekorativnímu rozvrhu plochy. — Byl jsem kdys na představení divadelního kusu „Kesa“, v němž Sada Jakko v hlavní roli mezi jiným prováděla vážný tanec. S počátku tančila chvíli v šatech krásné šedě-modré barvy; pojednou změnila se nálada tance — a tu, přehrnutím šatu, změnila se barva jeho v nejnádhernější, harmonický kontrast barvy předcházející, v oranžově rudou, protkanou starým zlatem. — Jindy, při představení žaponských císařských kejklířů, zahájila celá společnost představení poklonou obecenstvu. Byli oblečeni v kroj pěkného barevného sestavení. Když se z koberce pozvedli, rázem se všichni obrátili — a ozdoby i barva kontrastující harmonie způsobily umělecké překvapení.

Tak mnohé žaponské umělecké dílo malířské působí podobným dojmem: jsme překvapeni nezvyklým rozvržením plochy — opět novým umístěním barevných skvrn a použitím prázdné plochy. Toto originelní rozvržení, jakož i nezvyklé říznutí obrazu vybíhalo až v extrémy, jak budu mít příležitost ukázati na některých pracích Hirošiga.



Fukuroku, bůh dlouhého života. Bronz z počátku XIX. století.

Charakteristickou v podobném ohledu jest též záliba Žaponců na kejklířských kouscích kouzelníků a zejména na ohňostrojích. Když po válce rusko-žaponské vrátili se žaponští vojáci jako vítězi do své vlasti — vláda za odměnu připravila jim mezi jiným též skvělý ohňostroj. Vojáci, držíce se za ruce, měli prý dětinsky upřímnou radost. —

Velká jest obliba Žaponců v symbolistice; nalézají symbol i v nejnepatrnějším detailu svého pozorování. Utámaró napsal v čelo jednoho svého tisku, znázorňujícího cikádu, držící se stonku tykve, tuto filosofickou reflexi: „Malý smíšku, nerozšiřuj příliš bezstarostně svůj zpěv do celého světa; neboť jsou zdi, které slyší.“

Specielní doménou symbolů jsou t. zv. Surimóna. Jsou to volné listy, tištěné s největší pečlivostí na nejjemnějším žaponském papíru z hedvábných odpadků, v barvách jakoby nadechnutých, s hojným použitím zlata a stříbra. Tisky ty nejsou určeny k prodeji, nýbrž objednány jsouce buď jednotlivci, buď společnostmi, posílají se jako blahopřání k novému roku, jako koncertní program, jako upomínka na nějakou slavnost pořádanou na počest spisovatele neb umělce buď žijícího či zemřelého. Takováto Surimóna jsou plna symbolických vztahů. Bylo by zapotřebí ku plnému porozumění poetických narážek znát

mimo díla básnická celý rekvisitář žaponské symboliky. Tak na příklad na novoročních surimonech nalézáme často borovou větev, zatknutou ve svazek polínek z borového dřeva, želvy, jeřáby, langusty a t. d. Jsou to vesměs symboly dlouhého života, štěstí a podobně. Jak básníci, tak malíři nalézají souvislost věcí lidských s křehkostí krásy v přírodě. Několik lístků květu třešňového, zanesených do proudu vody, inspirovaly básníka Suga-no-no k tomuto melancholickémn vzdechu: „Sotva odloučeny od větve, ó květy sakury, prchavé a nestálé, stáváte se přechodnou pěnou.“ — Pocit pomíjejícnosti v přírodě i v životě lidském vzbuzuje v srdci člověka vždy touhu po věčném, touhu po životě bez obavy konce nadšení a lásky. Pocity takové nebrání však Žaponci, aby neviděl, kdy se mu to nahodí, třeba i při nejlopotnější práci, stránku humoristickou nějaké věci neb nějakého příběhu. S oběma těmito rysy povahy Žaponců setkáme se v mnohých jejich uměleckých dílech.



Budha na lotosu, pozadí utvořeno ze stylis. mráčků.

Zlacená řezba rázu budhistického umění.



Z chrámu v Nikko.

Výtvarná umění, stejně jako náboženství, básnictví i vědy, přišla do Žaponska z Číny přes Koreu kolem 5. století našeho letopočtu. Jest zajímavo, že na nejstarších žaponských vykopávkách jeví se motivy řecké, jako různé mäandry, vlnovka, — i řecký způsob zobrazování a řadění zvířat a lidských postav, s nádechem assyrského slohu. Asi hlavně výpravami Alexandra Velikého byly do Asie přeneseny tyto motivy; dostaly se do severní Indie, odtud pak indickými kněžími-misionáři byly přeneseny přes Tibet do Číny a Korey, odtud pak do Žaponska, kdež bylo budhistické náboženství uznáno roku 624 státním náboženstvím.

Jako všude ve starém věku, i v Žaponsku mohla se *architektura* osvědčiti vedle paláců výhradně na stavbách, sloužících účelům náboženským. — Líčení náboženských poměrů obyvatelstva Žaponska vedlo by nás zde příliš daleko. Jen krátce budiž podotknuto, že ode dávna dvoje náboženství jsou v Žaponsku vyznávána: šintoismus a budhismus. Vedle těchto ještě učení Konfuciovo působilo značným vlivem na náboženský a mravní život literárně vzdělaných vrstev. Obě hlavní vyznání měla, jak samozřejmo, podstatný vliv na architekturu svých chrámů. Chrám sekty Šintô vyhýbá se jakékoli výzdobě. Má ve své podstatě znázorňovati praobydlí Žaponců. Postaven jsa z nejvzácnějšího dřeva, má kryt ze slámy neb z kůry stromové. Však na stavby mnohých chrámů šintoistických měla valný vliv bohatá výzdoba budhistických božišť. Příchod k chrámu označen třemi mohutnými, v jakousi bránu sestavenými kůly t. zv. Tori. Jako šintoistické, i budhistické chrámy jsou stavěny veskrze ze dřeva, tedy v zásadě práce čistě tesařská. Zdi nejsou žádné, (vyjímaje některé podezdívky z mohutných balvanů přitesaných) jen dřevěné stěny mezi pilířovitými kůly, jež nesou střechu. Přechod k ní tvoří bohatě rozvinutý systém konsol. Střecha jest v krásných liniích prohýbána a na rozdíl od chrámů šintoistických kryta pálenými cihlami, jakýmsi druhem prejzů. Tento výrobek co do rozmanitosti a bohatství výzdoby nebyl překonán žádným druhým po celém světě. Dřevěné součástky stavby ozdobeny jsou řezbami, pozlaceny, lakovány a pomalo-

vány. Konce trámů i pilířů trčí v bohatě tepaných bronzových kapslích, jež slouží k podstatné ozdobě stavby. Nejsou však pouhou ozdobou, nýbrž tvoří ochranu před vlhkem. Pro zvýšení pevnosti pobíjejí se rohy rámů u výplní a dveří bronzovým, pravouhelným kováním, jehož skvostně tepané vzory jsou znamenitým dekorativním činitelem. Hlavy bronzových hřebů, sloužících ku připevnění kování, jsou utvořeny z roset neb znaků knížecích. Na koncích hřebenu střechy ční do výše bronzoví draci anebo obrovské ryby. Architektonicky nejvýznačnější částí tohoto slohu jsou střechy, prohýbané v rozmanitých a bohatých tvarech, a to jak chrámové střechy, tak střechy několikapatrových pagod, zvonic, studní, ohradních zdí a bran. Klassickým příkladem chrámových staveb jsou chrámy v Nikko, kde veškerá nádhera budhistického umění stavitelského a ozdobného jest co nejkrásněji a nejbohatěji rozvinuta. Žel, že skrovně vyměřenému zde místu vymyká se popis této architektonické pohádky; musím odkázati pouze na obrazovou ukázku. Slovy nelze snad ani vylíčiti nádheru forem a barev, bronze a zlata, červeně lakovaných pilířů, nádherou prohýbajících se střech chrámů a bran, řad omšených a mechem pokrytých kamenných luceren, bran a dvorů, kamenných schodišť a ohradních zdí, opět bran a dvorů, pak slavné pagody o pěti patrech s rovněž tolika bohatými střechami — to vše odrážející se od temnězeleného pozadí věkovitých kryptomerií.

Nutno připomenouti, že všem budhistickým chrámům společným jest zázračné přizpůsobení se k okolní přírodě. Četným účelům vyvinuté bohoslužby věnované hlavní a vedlejší stavby, ohrazené bohatě zdobenými, krytými zdmi — jichž průchody vytvořeny v nádherné brány, — jsou často rozloženy po hornatém okrsku, protékaném šumícími řekami a potoky, zastíněném prastarými, památnými stromy. Nic tu není ponecháno náhodě; ale s jemně procítěnou vypočítavostí malebného účinu roztroušeny, přimykají se stavby ty co nejúchvatněji ku přírodním krásám svého krajinářského okolí. Budovatelé těchto chrámů rozuměli úloze své nejen jako dovední stavitelé, jako výborní sochaři a malíři, ale byli zároveň, a to přede vším jiným, umělci krajiny. I v tom jeví se láska k přírodě, která veškeren žaponský život produševňuje.

V II. polovici 5. století přišel čínský malíř Nanriu ku dvoru žaponskému, kdež se trvale usídlil. Ví se pak, že v 6. a 7. století korejští malíři byli zaměstnáni u žaponského dvora. Jimi byl zprostředkován nejen způsob čínského umění, ale též umění budhistického. — Budhistické malířství, vzhledem k mysteriím, jež mělo zobrazovati, bylo vážné a slavnostní a vyznamenávalo se nejpečlivějším, nejjemnějším provedením, výzdobou nejbohatši pomocí zlata a skvělých barev. Oproti tomuto umění, hieraticky strnulému, čínské malířství, jako ušlechtilá zábava vzdělanců, přizpůsobovalo se časovým proudům a vkusu jednotlivých zemí, při čemž si zachovalo vždy svůj původní ráz — snahu po smělém, lehkém a osobním vedení štětce. Byl to následek vztahu malířství ke krasopisu (jak známo, v Číně i v Žaponsku píše se štětcem), který zatlačil barvu na podřízené místo a působil veškerou silou k tomu, podati několika málo, ale dovednými, volně vedenými a mocnými tahy obraz věci, s největší technickou dokonalostí.


Hotei, bůh bohatství. Porcelán z počátku XIX. století.

První žaponský malíř, o němž máme zprávy, jmenoval se Kosé-no-Kanaóka. Vystupuje v 9. století; neznamená však začínající teprve žaponské umění, — nýbrž tvoří již vrchol prvního období jeho vývoje. Byť i s počátku zevní formy tehdejšího umění byly ještě cizí, korejské, čínské, budhistické, musel obsah být již zcela samostatný, žaponský; jinak by Kanaóka nebyl mohl zajistiti si pro všecky doby slávu největšího žaponského malíře — neboť pouhým, byť i svrchovaně dovedným napodobením cizího umění nebývalo by možno tohoto stupně dosáhnouti. Za hlavní zásluhu se mu přičítá, že



Náboženská malba z XI. stol., rázu ještě převážně indického.



TAKAKANE TAKAŠINA. Malba na hedvábí.



Nábož. malba z XIII. stol. připomínající klasický styl doby malíře KOSÉ-NO-KANAOKA

rozšířil obor tehdejšího malířství znázorňováním výjevů z žaponských dějin a ze života slavných kněží. Fenollosa na základě tří, jím uvedených obrazů, které dle něho patří k nejvelkolepějším výtvorům žaponského umění, srovnává postavení Kanaóky ve vývoji žaponského umění s významem Fidiovým v umění řeckém. Po Kanaókovi se malovalo, jak již řečeno, ve třech slozích: čínském (Kara-ye), korejském (Korai-ye), jež oba lze shrnouti v jedno, a ve slohu budhistickém (Butsu-ye). Kosé-no-Kanaóka založil školu nazvanou dle jeho jména Kosé-ríu.*) Tato se stala školou národní. Ježto zakladatel náležel k nejvyšší dvorské šlechtě, zachovala i jeho škola — či malířský rod, aristokratický ráz. Po Kosé-riu následovala škola Kásuga, založená malířem Motómicu. Z ní povstal zároveň žaponský stil — Jámato-ye (dle tehdejšího názvu Žaponska Jámato), který pak měl nejvýznačnějšího nástupce ve velké škole *Tosa*. Zvláštním druhem malby karikatur, avšak nikoli školou, byl t. zv. Toba-ye, založený ve 12. století vysoce postaveným budhistickým knězem Toba-Sôžo.



ŠKOLA KANO. Tušová skizza koně.

Veliké boje, jež zuřily ve 12. století mezi šlechtickými rody Minámoto (Genži) a Táira, skončily se ve 2. polovici 12. století jmenováním Minámota no Yoritomo velkým či vrchním vojevůdcem, „šógunem". Toto zakončení mělo i pro umění velký význam; přivodilo totiž pozoruhodnou změnu tím, že počátkem 13. století nastoupila na místo školy Kásuga škola Tosa. Její význam, jakožto hlavní zástupkyně národněžaponského slohu Iámato, byl patrný jmenovitě později v 15. století, kdy opět s novou silou znovu se uplatnil čínský vliv založením stejně vynikající školy *Kano*. — Škola Tosa representovala dvorské umění, jež mělo svůj střed v sídelním městě Mikadově, v Kiotu. Malíři této školy zobrazovali, a to hlavně ve formě makimón, na zástěnách a v knihách, určených za dary, s jemností a propracovaností, připomínající miniatury, scény z dějin, — z bitev Fuživara Minámota a Táira, výjevy ze života rytířského a dvorní slavnosti. Od zlaté půdy odrážejí se v zářících barvách, hlavně v rumělkově červené, pak modré a zelené, výjevy poskytující bohatý obraz tehdejšího života. Zvláštní váha byla kladena na přesné a věrné zobrazení kostýmů, dvorním ceremonielem předepsaných.

Toto umění, třeba že pohyby osob byly vážné a promyšlené, jak toho vyžadovaly zjemnělé mravy dvora, neupadlo nikdy do malicherností, nýbrž zachovalo si vždy široký, dekorativní ráz.

Koncem 16. století byla dobojována krvavá válka občanská. Třem císařským maršálům, kteří sluli Nobunaga, Hidéijoši a Ijéjasu, mužům to ze železa, podařilo se zlomiti vzpouru knížecích buřičů. Nobunaga však byl zavražděn, Hidéijoši zemřel v následujícím desítiletí a přišel tak o výsledky svého korejského tažení; teprve jeho následník Ijéjasu, který zpečetil osud „rebellů" ve vražedné bitvě u Sekigahary, měl plnou příležitost těšiti se z díků svého císařského vládce a přijmouti od něho skvělou odměnu. Jsa vyznamenán Yoritomovým čestným a dědičným titulem „Šógun" a maje za sebou celý voj vyzkoušených a slepě oddaných bojovníků, stal se brzy kníže Ijejasu Tokugava a jeho rod podobným nebezpečím boji odvyklým Dalaj-Lamům Žaponska, jako kdys Condottiere Colleoni republice benátské. Ijéjasu, rozený vladař, nepustil již otěží z rukou; stal se vlastním vladařem země, ponechávaje císaři jen zdání jeho postavení, v němž byl veškerým obyvatelstvem uctíván téměř jako zjev nadpřirozený, syn slunce. Rod *Tokugava* zůstal po dvě a půl století vůdcem žaponského státu. Zvýšením významu a moci šógunů Tokugava

*) V Žaponsku se přesně rozlišuje: -riu škola, a -ye sloh. Školy (-riu), povstávají pěstěním zcela určitého způsobu malování jedním rodem, ke kterému se i cizí přídávají, přijimajíce jméno rodu; školy takové i po staletí působily. Kdežto stil (-ye) jest způsobu zcela volného a zevního — souhlase úplně s naším pojmem slohů.

povstal starému kulturnímu městu Kiotu, residenci císařů, nebezpečný soupeř v městě Yedo, dnešním Tokiu, sídle šógunů, které vzrůstalo očividně; Tokio strhlo velký díl obchodu na sebe a otevřelo učencům a literátům, umělcům a řemeslníkům ochotně své brány dokořán. Ijejasova vláda zavedla ihned velké a výborné reformy. Školy byly zakládány, vynikající filosofové voláni ke dvoru šógunovu, vědecké a básnické publikace byly mocně podporovány.

Ijejasu sám bral živou účast na duševním ruchu svého hlavního města. S utvrzením moci šógunské a upevněním míru v zemi vzrostly esthetické požadavky; rod Tokugavů šel zářícím příkladem v čele. Za šóguna Ijemicu povstávaly paláce a chrámy takové nádhery, že budily vzpomínky na slavné časy Hideijoši-ovy. Řada skvěle školených umělců, kteří byly zbaveni všech starostí vezdejších, uskutečňovala nejsmělejší sny rodiny Tokugavů. Vedle Yeda i město Osaka, které již Hideijošim bylo kdys mocně podporováno, počalo jak v životě obchodním, tak na poli duševním i společenském úspěšně závoditi s Kiotem a Yedem.

Zatím co dvůr Mikadův ustupoval stále do pozadí a s ním i dvorní, národně žaponská škola Tosa, nabývali vždy patrnějšího vlivu a větší váhy šógunové. Šógunové měli s Čínou za dynastie Mingů nejužší styky; bylo tudíž zcela přirozeno, že onen směr umění, jenž byl pod vlivem Číny, nalezl v sídle šógunů svou nejmocnější oporu. To se týká zvláště školy *Kano*, která se tím stala uznanou zástupkyní směru uměleckého, šóguny pěstovaného. To ji učinilo, třeba ne ve smyslu nepřátelském, soupeřskou školy *Tosa*, kteráž zase dvorem císařským byla vyznamenávána. Proti zjemnělému, zejména na barevné nádheře si zakládajícímu směru uměleckému této starší školy, byla nově rozkvétající škola Kano svým velkolepým, silným rázem mladické smělosti výmluvným výrazem šógunova okolí.

Zakladatelem školy Kano byl malíř Žosécu; dle některých zpráv byl čínským knězem, dle jiných byl aspoň v Číně vyučen. Ten založil v Kiotu školu, z níž vyšli mimo jiné Sesšú a Kano Masánobu (asi 1424 až 1520), který pak se stal vlastním zakladatelem školy Kano. Jeho synovi Kano Motónobu se přičítá zásluha, že maloval vedle scén ze života dvořanů a hrdinů též výjevy rázu všedního. Žil od r. 1476 do 1559. Třeba že velkoleposti otce svého nedostihl, dodal škole Kano rázu akademického a pokládá se za vlastního klassika této školy. Jeho bratr Utánosuké byl z největších malířů ptáků a květin. Další vývoj byl podnícen velkým šógunem Hideijošim, jehož dílo bylo dokončeno nástupcem jeho Ijejašim. Vlivu těchto dvou jest děkovati, že byla sbírána umělecká díla starověku, že znamenitě rozkvetla žaponská keramika a že zámky šlechticů byly bohatě vyzdobovány. — Jmenovitě jest se zmíniti o Kano Yeitokuovi, vnuku Motónobovu, jenž zemřel koncem 16. stol. ve stáří 48 let. Byl tvůrcem velkého dekorativního slohu, který poprvé použil zlata v lístcích ve velkém rozsahu pro svá pozadí. Fenollosa jej označuje za posledního velkého malíře školy Kano, který se může rovnati Motónobuovi a kterého by pokládal téměř za největšího žaponského malíře.



ŠKOLA KANO. Květ pivoňky.

Celé toto umění 17. stol. označuje však Fenollosa za umění doby úpadkové; z ní vynikají jen čtyři velcí mistři jako oásy: Sánsecu, Sotacu, Iččho a Korin.

„Žaponský duch upadl v nečinnost a malichernost. Pod tlakem násilnické vlády zmizela příležitost ke zdravému osvědčení velkého chtění. Šógunové vítali ovšem toto ztrácení se výbojnosti lidu. Loutkové hry a kohoutí zápasy, kurtisány a



Sessu, „Bůh dlouhého života". (Malba připomínající čínský způsob.)

noční únosy zaujaly činnost mladých mužů, jichž dědové dobyli Korey. Věrně zrcadlí se v umění té doby duch, který tehdy vládl. Malířství jest věnováno z valné části zobrazování krásek, herců a kejklířů, opilých lidí a nesluš-ností. Volné karikatury bohů, lesk a cetky nádherných šatů, bezvýznamné skizzy ve vteřině nahozené, jež strhly slabomyslné pijáky čaje k divému obdivu, kresby po staročínském způsobu, avšak po dvacáté ohřívané a přizpůsobené „vybranému" vkusu tehdejší doby, toť vše. Duševní povznesení jest to tam; a materielní veselí, jež zbylo, nelze nikdy pokládati za pravé umělecké nadšení."

Sánsecu, poslední representant staré školy Kano, jest dle Fenollosy v 17. stol. anachronismem, jelikož svým způsobem patří cele století šestnáctému. Sôtacu, po Utánosukovi největší žaponský malíř květin a jeden z největších koloristů země, byl Korinovým učitelem a vynikal i nad něho. Hanábusa Iččho v Yedu (1651-1724) byl rovněž z největších koloristů školy a vyznamenával se malováním originelních scén lidových.

Korin konečně, slavný malíř laků (1660 až 1716), stal se nejznámějším malířem žaponským pro velikost a zvláštnost svého stylu a zasluhuje této vysoké vážnosti pro sílu svých komposic, jež nesmazatelně se vštěpují v pamět a připomínají díla z dob začátků, ležících o staletí nazpět, aniž by je však kdy napodobily. Korinův bratr Kenzan proslul svými skvostnými faiencemi.



KANO MASÁNOBU. Krajina. (Malba v čínském slohu.)

Druhý učitel Korinův, Kóyecu, tvoří již přechod k oněm umělcům, kteří kreslili přímo pro dřevořez. Při tom nutno zmíniti se ještě o zakladateli školy Šížo, (jméno od 4té ulice v Kiotu), jímž byl Marújama Okio (1733 až 1795). Znamenitým zástupcem tohoto směru byl Móri Sosén (1746 až 1821), který vynikl hlavně mistrným malováním zvířat, jmenovitě opic.

Okiův nejvznešenější soupeř byl Ganku (1749—1838). Byl z nejlepších malířů své doby a proslul zvláště zobrazováním tigrů. Pro výborné malování myší konečně byl slavným Širai Naókata.

Dříve než počnu podrobněji se zabývati barevnými dřevoryty žaponskými, mám za to, že poslouží k lepšímu jich ocenění krátké vysvětlení technické stránky tohoto odvětví grafiky.

K tisku používá se výhradně dřevěných desk, které na rozdíl od evropského způsobu dřevorytu — rytého do dřeva „na jádro" pomocí rýtek — jsou řezány pomocí nože do podélné strany dřeva, „na fládru".

Není tedy správno užívati pro žaponský způsob výrazu „*dřevoryt*", nýbrž „*dřevořez*". Postup celé práce prochází rukama

tří pracovníků, z nichž každý ve svém oboru jest umělcem. První jest malíř, který dodá kresbu malovanou na tenkém, průsvitném papíru; papír se učiní olejem ještě průsvitnějším, nalepí se obráceně, tedy kresbou dolů, na dřevěnou desku, kterou druhý umělec vyřeže. Postupem tímto, jak vidno, originál se zničí; ale přesnost jest nepoměrně větší, neztratí se kopírováním žádný detail z originálu.*) Někteří rytci a tiskaři požívali zvláště dobré pověsti, pokud se týče



KANO MASÁNOBU Dva mudrci (Kakemono malované na papíru)

přesného držení se originálu, a byli proto vyhledáváni malíři. Tak Hokusai (vysl. Hóksai) nejednou žádal na nakladateli, aby objednané obrázky byly ryty Jégavou, nejlepším rytcem své doby. Řezání ve dřevě vyžaduje dovednosti — vedle nezbytné ovšem trpělivosti. Pečlivou a dovednou řezbu pozná ten, kdo jen poněkud se zabýval tisky, na první pohled; za známku pěkného řezu pokládaji Žaponci mezi jiným co nejjemnější přechody vlasů od pleti. Zvláště u tisků Utámarových můžeme tento detail vždy postřehnouti.

Ale hlavní zásluhu o vydání krásného listu bych vedle malíře přičítal tiskaři. Tiskaři byli a dosud jsou skutečnými virtuosy svého métier a dovedli obdivuhodným způsobem pracovati v intencích autorů. V takovém případě jest virtuosnost spojená se vkusem na místě. Charakteristickým pro styky malíře s tiskařem jest dopis psaný Hokusaiem jeho tiskaři, kde mu udává, jak si přeje mít některé barvy svých tisků míchány. Jedna z barev má mít charakter průhledné zeleninové polévky, jiná opět hutnost známé omáčky z mořských ryb atd. — Barvy připravovali si tiskaři sami dle svých receptů, které byly uchovávány jako rodová tajemství. Materiál barevný sám o sobě byl v Žaponsku před zavedením evropských anilinových fabrikátů velice znamenitý. Již pouhé názvy barev prozrazují vytříbený smysl pro jemnost odstínu. Mezi mnoha druhy bělí tanou mi na mysli názvy „běl čerstvě padlého sněhu“ a „běl lososího břicha“, pak „modř nočního nebe“, „barva horského holuba“, zelená to barva, kterou měl kdys právo jen Mikado nositi atd. Zejména barvíři měli názvy barev, svědčící o raffinovaném vkusu.

Barvy tiskařů nebyly zjemněny teprve stářím, vzduchem, světlem anebo sluncem, nýbrž byly uvědoměle rozloženy již předem různými odvary bylin. Byly to tajnosti métieru, které činily růžové tóny tak bledými, zelené tak delikátně žlutavými jako starý mech, modré tak unaveně chorými, fialové tak téměř měňavými jako hrdlo holubí; rozklad barvy způsobil žilkování, mramorování, achatování v pozadí a tvořil tak pod-

*) Řezáním do dřeva zabývali se zcela zvláštní umělci; nikdy nezabýval se malíř sám též řezáním do dřeva, které dělo se však často, alespoň při důležitějších pracích, pod jeho dozorem stejně jako tisk.

klady závojované, téměř měňavé, bez oné strnulosti plochého tisku, kterou trpí v době moderní tisky charakteru tapetového, pracované jakoby levnými barevnými prášky, proti tiskům starým, kde nalézáme akvarelovou průhlednost barvy. Stříbrná pozadí, jakoby vrhající bílý reflex měsíčního svitu, měla někdy charakter uschlé slínové stopy hlemýždí, někdy zas byla zbarvena kovově-duhovou oxydací; a takovou žluť zelenavého zlata nenalézáme v žádné jiné zemi.

Ke vzbuzení dojmu starého tisku špinil tiskař uměle list, vynechávaje arci obličeje. Aby tvářím dodal sametově mdlého nádechu, použil do pozadí kolem hlavy něco málo perleti na prášek rozmělněné; pleť pak byla hebká jako list světlé čajové růže. — Vyvrací se tím domněnka některých evropských autorů, že krásné harmonie žaponských tisků dostavily se samy a nahodile stářím. Stačí jediný pohled na tyto nevídané, smělé a svrchovaně krásné soulady barevné, aby byla každému zjevna úmyslnost jich sestavení, vymykající se veškeré náhodě. Ovšem že stáří a jmenovitě zevní vlivy podstatně působily na ony tisky, ke kterým měly přístup, ale tyto vlivy byly zcela jiného rázu. Tisků užívalo se ve velké míře ke polepování zástěn; tu byly vystaveny stálému účinku světla a kouře. Hlavně působením kouře nabyl papír, dle stupně zašlosti, překrásné hnědavé barvy, až do barvy tabákového listu jdoucí, a tento celkový hnědý podklad dodal tiskům zvláštního půvabu celkově tlumené harmonie, působící neodolatelně krásným dojmem. Můžeme jej srovnat asi s patinou starých obrazů. Takovéto tisky pak byly některými sběrateli zvláště vyhledávány.


KANO MATÓNOBU. Scéna na řece. (Malba způsobu čínského).

Úkol tiskařův byl stížen tím, že má být vystižen co nejlépe dojem originálu. Tu ovšem i rytec musí již předvídat práci tiskaře. Zpravidla jest nutno zhotoviti pro každou barvu jiný štoček neboli desku dřevěnou. K některým tiskům z novější doby bylo použito až třiceti desek, čímž se však tisk takový stává pouhým, pracným napodobením kteréhokoli originálu. Avšak pravý tisk vyžaduje vlastně originálu, pracovaného již se zřetelem k specielnímu určení, totiž k tisku, originálu, který se podřizuje, využívaje po případě jistých obmezení, podmínkám diktovaným technikou konečného provedení dřevořezem a tiskem. — Hotově vyřezanou desku položí tiskař před sebe a natírá zvýšené plochy, které tisknou, pomocí měkkého štětce barvou; za pojítko barvě slouží škrobová pasta. Na takto připravenou desku se přiloží provlhlý papír, na který tlakem ruky neb zvláštního disku se barva otiskne, při



KANO MATÓNOBU. Výjev z legendy. (Malba s patrným vlivem čínským.)

čemž tato pronikne papírem na způsob freska téměř veskrze. Procedura se opakuje tolikrát, kolik jest na tisku barev. Zvláštní dovednost tiskaře se projeví v míchání barev a v rafinovaném způsobu jich nanášení. Takový dovedný umělec-tiskař stačí vyhotoviti denně až 3000 tisků jednoduchých, černých. Je-li tisk obtížný, barevný, může udělat asi 600 tisků, začež obdrží asi 1 korunu 60 hal. denního platu.

Právě tak jako v umění mnohých národů, i v umění žaponském počíná převládati názor, že doba herojská není dobou pouhé přípravy, ale dobou vlastního rozkvětu. Dle toho jest i u žaponského dřevořezu nutno klást hlavní váhu na rozvoj v 18. století a pojímati toto umění zase jako výběžek velkého umění, které v 17. století bylo vytvořeno malíři lidového směru; nesmíme tedy pokládati za nejvyšší umělecké projevy ony dřevořezy, které se blíží co nejvíce způsobu umění evropského, nýbrž ty, jež vycházejíce z kaligraficko dekorativního rázu, blíží se co nejvíce žaponskému ideálu o umělecké velikosti, ušlechtilosti a eleganci, vyznamenávajíce se zároveň samostatným rázem a silou invence. To se týká jmenovitě výtvorů dvou umělců, a to Motónobu, zakladatele, a Kijónage, zdokonalitele celého směru, který koncem 18. století všechny snahy posavadního umění shrnul. Působnosti a silnému vlivu těchto dvou umělců jest z velké části děkovati, že celý směr, který svým snadným a levným rozšiřováním byl způsobilý vnésti umělecký požitek i do nejchudší chaty, i při častém opakování výjevů ze života žen a různých jich zaměstnání, mezi nimiž hlavní podíl připadá slaveným kurtisánám, pak výjevů ze života obecného lidu, jakož i divadelních výjevů a podobizen herců, těchto zvláštností žaponského umění, jež jsou speciellně zastoupeny barevným dřevořezem, že ani při tom nepodlehly práce tohoto odvětví nízké komice a hrubosti, nýbrž udržely se na výši, která je činila způsobilými účasti vrstev duševně povznešených a umělecky vzdělaných.

Pomocí barevného tisku, který děkuje za svůj vznik škole Ukijo-je, stali se někteří representanti této školy známými v nejširších vrstvách žaponského lidu a rovněž tak v Evropě. Líčení historického rozvoje žaponského dřevořezu vedlo by zde příliš daleko; budiž jen krátce poznamenáno, že počátky vlastního dřevořezu a to ve způsobu knižní ilustrace, nutno klásti kol

roku 1608. Tehdy vyšla sbírka rytířských a milostných povídek, sepsaných v 10. století pod názvem Isé-Monogátari, poprvé s obrázky řezanými do dřeva, a to způsobem málo pečlivým, konvencionelním, připomínajícím čínský způsob, beze snahy po individuelním pojetí. Teprve Morónobu, který působil od 1675 do 1715, dal podnět k uměleckému rozmachu žaponského dřevořezu. Jeho četní následovníci pěstovali stále více obrázky ne jako knižní illustraci, ale jako samostatné listy. Mezi nimi Masánobu, který žil až do polovice 18. stol., uvádí ponejprv do žaponského umění onu něhu, tak charakteristickou pro toto umění v mnohých vyobrazeních a připomínající stejný směr soudobého umění rokokového v Evropě. U tisků Morónobu-ových vyskytuje se již někdy ruční kolorování; toho bylo víc a více používáno, od r. 1715 stalo se běžným, časem vždy bohatěji se uplatňovalo, až kolem r. 1743 zprvu Šigénaga a Masánobu, pak i ostatní umělci počali užívati barevného tisku — s počátku arciť jen s použitím dvou desk, červené a zelené. Koncem let padesátých připojil pak zmíněný právě Šigénaga a s ním jmenovitě Torií Kijomicu ještě třetí desku, totiž modrou nebo šedou. Vynalézavý a ve svých pracích líbezný žák Šigénagův Súzuki Harunóbu zavedl kol r. 1765 zásadu přetisku jedné barvy přes druhou a tím zahájil plný rozvoj barevného tisku, který již nadále se neobmezoval v počtu barev a různých kombinací pro dosažení bohatého celkového dojmu. Harunóbu byl znamenitým komponistou zvláště v dekorativním ovládání plochy. Tu jest co do elegance téměř nepřekonatelným. Obrysy jeho figur jsou neobyčejně půvabné, oblé — aniž by působily sladce, na pravém místě sedí vždy pevná linie jako opora celku. On jest jedním z těch málo umělců, kteří obšťastňují pozorovatele pocitem harmonie. První vybočil z řad primitivů — kteří u svých prací, jako u mosaiky, nechávali pozadí jako plochu — tím, že stvořil pro své výjevy prostor a hloubku. Byla to příznivá doba, když vystoupil Šunšó, z jehož školy vyšli Utámaro, Hokusai a Gakutei; před těmi Kijónaga přivedl v poslední třetině 18. stol. žaponský dřevořez na nejvyšší stupeň dokonalosti. Nástupcem pak se stal Tojokuni, načež Hokusai počátkem 19. stol. uzavírá řadu velkých umělců. Po něm pak přišla celá řada výborně školených



KANO TANYÛ. Čtyři spáči. Malba na hedvábí.



KŌRIN. Impressionistická skizza, znázorňující hru na slepou bábu (Malíři se jednalo výhradně o zachycení charakteristických pohybů a výrazů; pominul proto všechny detaily, které by i ve skutečnosti diváku ušly.)

malířů, z nichž však jedině Hirôšigé vysoko vyniká svými citově pojatými krajinami. Dovednost ruky zůstala stále obdivuhodná, v tisku provádí se kousky přímo virtuosního kejklířství, ale samostatná tvorba nových děl úplně zanikla. Revoluce z roku 1868, která zrušila šogunát, vrátivši plnou vládní moc Mikádovi, a která se stala podnětem a počátkem zavedení reform ve smyslu evropském, jest propastí, která dělí navždy umění původu a určení čistě žaponského od umění (možno-li je tak ještě nazývati) zabývajícího se pouze výrobou, určenou pro vývoz a přizpůsobenou evropským choutkám.

Několik uměleckých jmen, uvedených v předchozím výkladě, ovšem ani z daleka ještě nevyčerpává řadu těch, kdož přispěli k rozvoji barevného dřevořezu a mezi nimiž jsou slavná jména.



KŌRIN. Návrh laku.

V žaponském dřevořezu vidíme, stejně jako v umění jiných národů, postup od primitivismu, vládnoucího silou a čistotou stylu. S počátku pomíjí se zúmyslně příroda, aby se vyjádřila určitá představa, ponechávají se jen nutné detaily a umělec vyhýbá se jen nápadným snad nesprávnostem; figury se nevymykají z konvencionalismu. Pak vidíme pozvolné odchylování se s této dráhy k naturalismu, až dostaví se na krátkou dobu vrcholný rozkvět spojením obou směrů; konečně nabude vrchu realismus a končí napodobením přírody, nahrazuje



KŌRIN. Impresse humoristické scény, kde dva nosiči smějí se třetímu, zápasícímu o udržení rovnováhy.

komposici vtipným vykrojením skutečnosti, a nacházeje uspokojení v postřehování malířských momentů a v jich dokonalém podání.

K vrcholu tvůrčí mohoucnosti dospěl malíř Torií *Kijónaga*, který s prostředky, plně již zdokonalenými, prováděl své práce vynikající jednoduchou velikostí a ušlechtilou krásou. Ovládal celkovou komposici i co do životnosti obsahu a vztahu jednotlivých figur k sobě, i v rozvrhu celku a ve správnosti velikostí figur vzhledem k volenému formátu; byl snad první, který komponoval v prostoru a s prostorem. Šetřil také mistrně pravé míry v bohatosti vzorů na šatech; u něho nepřekřikuje detail postavu, neruší dojem celkové pěkné silhuety, nýbrž oživuje jen plochu, aby nepřišla v nebezpečí prázdnoty. Skvostně působí rozvrh temných skvrn, jich obrysů a přerušení. Poměry lidské postavy jsou na základě studia přírody upraveny s velikým smyslem pro krásu; pohybují se pak s důstojným klidem — a nebyly neprávem srovnávány s řeckými sochami.



KŌRIN. Návrh laku.

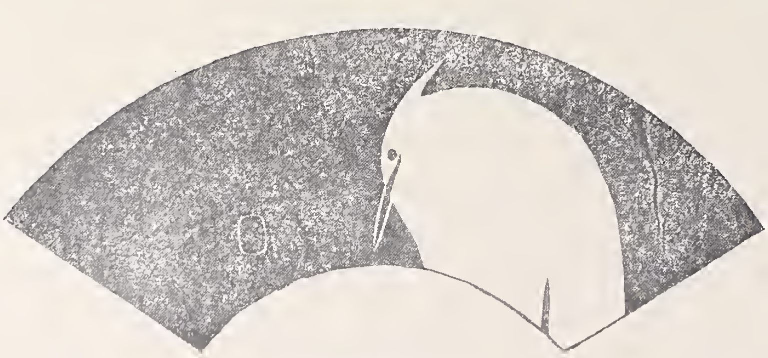
Když přestal Kijónaga tvořiti, ponechávaje si pouze vedení jím založené školy, pokračovali tři umělci na dráze jím vytčené; jsou to Ijeiši, Utámaro a Toyókuni. Byť nepředstavovali nejvyšší vrchol síly a bohatosti, znamenají přece jen zjemnění žaponského barevného dřevořezu



KŌRIN. Kvetoucí větev stromu mume.

na nejvyšší stupeň dokonalosti; a to zejména Kitagava *Utámaro*. Jest u nás vedle Hokusaie nejznámějším z žaponských umělců; umění jeho, vycházející z umění Kijonágova, bylo nutným důsledkem vývoje tehdejšího umění, ve kterém se zrcadlí názory současného žaponského světa. Mravy a životní požadavky dostoupily nebývalého stupně raffinovanosti, jejichž tlumočníkem se Utámaro stal svým uměním.

V obrazech žaponské lidové školy hrála žena vždy vynikající úlohu; Utámaro pak věnoval jí téměř veškerou svoji pozornost a to zvláště ženě — kurtisáně, zasvěcené do všech jemností duševní kultury i umění ženské svůdnosti. K vyjádření různých těch vztahů bylo nutno odchýliti se od pouhého napodobení přírody a utvořiti si postavy, vystihující ideál panujícího vkusu. S tohoto stanoviska nutno vysvětliti si neobvyklou, pružnou a křehkou štíhlost ženských figur Utámarových i jejich dlouze oválné obličeje, zabíhající v jistém období jeho tvorby až do nemožnosti. Když se však s nimi spřátelíme, působí dojmem svrchované elegance, která jest ještě stupňována krásným podáním skvostně utvářených rukou a jemných obličejů. Nesmíme ovšem, jak již řečeno, klásti na ně měřítko fotografické věrnosti. Jak dovedl Utámaro pozorovati přírodu a přimknouti se k ní, jest zjevno z jeho knihy hmyzu,



KŌRIN. Návrh laku.



ŠKOLA KŌRINOVA. Želvy.



ŌKIO. Dva jeřábi. Malba na hedvábí.



MARUYAMA ŌKIO. Kachny a husy. Část malované stěny.



MARUYAMA ŌKIO. Páv a stará borovice. (Tato stará malba náležela kdysi k pokladu chrámu v Kiotu; malována je mistrem v jeho 73. roce.)

kde i rostliny jsou malovány s naprostou, až úzkostlivou přesností. V tom ohledu i jeho kniha škeblí jest dalším dokladem. Třetí kniha přírodovědeckého obsahu jest „Sto křiklounů", kniha ptáků. Z jiných knih, jím uveřejněných, dosáhly velkého úspěchu „Báseň na podušku", „Spadlé květy", hlavně však dvousvazková kronika „Zelených domů", kde líčí události celého roku ve čtvrti zelených domů, Jošiváry. Jošiváry byla čtvrt města, založená kolem r. 1600 Sóží Žinyémonem poblíže paláce Šógunů; po velkém požáru roku 1657 byla přeložena na nynější místo na severu Yeda a obehnána příkopy. Jen jediná brána vedla dovnitř čtvrti, rozdělené ulicemi, z nichž hlavní sestávala z čajoven. V „zelených domech", umístěných v ostatních ulicích uprostřed zahrad, žily kurtisány, jimž dostalo se nejpečlivějšího vzdělání, zcela stejného jako princeznám. Znaly staré básně a romány, dovedly samy skládat básně, byly hudebně i společensky jemně vzdělány; mluvily zvláštní starodávnou řečí. Každá z těchto Oiran měla k obsluze dvě mladé dívky, Kámuro, které dospěvše jistého stáří, samy opět postoupily na stupeň Oiran. Šatů měly velký výběr, z nichž mnohé vysokým stářím a velkou uměleckou hodnotou representovaly celé jmění. Nenajdeme nic obdobného v jiných zemích a nesmíme tyto kurtisány srovnávati s lehkými ženami jiných národů, jaké ostatně i v Žaponsku byly známy s potupným jménem „ovce". Toto zvláštní označení má prý původ v tom, že Holanďané, přijíždějící do Žaponska na svých lodích, neměli s sebou žen, což bylo obyvateli tehdy s podivením konstatováno. Náhrada za ně byla spatřována v živých ovcích na lodích vezených; ženám pak, které měly styky s těmito cizinci, bylo přezdíváno „ovce". — Vstup do Jošiváry byl spojen se značným nákladem.



MÓRI SOSÉN. Dvě opice na větvích borovice. — Malba (kol r. 1810).

Ku pohodlí návštěvníka byli jakýmisi průvodčími vysoce vzdělaní společníci, kteří svým humorem a duchaplným vtipem dovedli zabavit způsobem co nejlepším. Takového společníka bylo nutno si předem již zajistit zvláštním pozváním a zasláním daru. Měl-li kdo takového společníka, z nichž mnozí se těšili zvučnému jménu, mohl být jist, že mimo jiné nebude též nikde ošizen; neboť odevzdal všechny peníze svému společníku, ten pak se svrchovanou poctivostí, na které si nemálo zakládal, zapravoval veškerá vydání. Průvodčí měl, jak samozřejmo, nejobsáhlejší vědomosti o zvycích a obřadech ve čtvrti zelených domů. První návštěva některé Oiran, titulované „Květ", byla výhradně věnována seznámení.

Došel-li návštěvník přízně, následovalo pozvání k návštěvě druhé, vlastní. Po první návštěvě bylo nutno zaslati dar, šperk neb šat, kterým se pak Oiran chlubila na vycházce hlavní třídou čtvrti. Neměla-li být uražena a pohaněna, bylo povinností učiniti ještě návštěvu třetí na rozloučenou, při níž často se smluvilo nové shledání; dary veškerému služebnictvu byly nezbytnou slušností. Vlastní honorář byl přijímán předem paní domu, jež měla svoje obydlí v přízemí; v prvním patře byly příbytky kurtisán. Tvrdí se, že nebylo třeba litovati nákladu za mnohostrannou a jemnou zábavu v jich společnosti. V čajovnách hlavní třídy obveselovaly hudbou a zpěvem Gejši, které byly zavázány k počestnému životu; to bylo důvodem, proč většina z nich se vdávala.

Nakladatel Utámarův měl svůj dům vedle vchodu do Jošiváry; u něho též Utámaro bydlel, maje tak dvojí výhodu: předně byl blízek svým modelům a jich domům, a nad to mohl dohlížet na práci a dávat pokyny svému rytci a tiskaři.

Krása tisků Utámarových, zdá se, vznikala jen za dozoru umělcova, a rytec i tiskař byli jeho dělníky, jak lze pozorovat z tisků, povstalých po smrti mistrově; jest veliký mezi nimi rozdíl: průhlednost barvy jest ta tam, na jejím místě nalézáme mat tón bez hloubky; u moderních tisků vůbec schází vodová průhlednost akvarelové barvy. Barevná harmonie Utámarových tisků jest okouzlující; často s málo prostředky dosáhl skvělých výsledků. Jeho šedé tóny mají i noblessu i teplý nádech a podporují se znamenitě se světle hnědými a červenými. Několik kakémon Utámarových, nalézajících se v Evropě, seznamuje nás s jeho fakturou, jíž jen nedokonale tisk může znázorniti.

Viděl jsem r. 1900 na světové výstavě v Paříži paravent, zdobený původní malbou Utámarovu, obrazem ženy na břehu moře, jehož překrásná modř mi zvláště utkvěla v paměti. Byla jako lapis lazuli míchaný s šedí horské mlhy — při tom charakter vody byl znamenitě vystižen.



MÓRI SOSÈN. Ryba. (Malba.)

Dokonalost jeho tisků jest rovněž patrna z uvedených již alb hmyzu, ptáků a škeblí, dokonalost, s jakou žádná země evropská nemůže konkurovati. Z jiných prací Utámarových nutno uvésti jmenovitě triptych „lovkyně škeblí avabi". (Forma triptychu, skládajícího se ze tří listů — které zpravidla mohly i o sobě platiti za tři ucelené obrazy — byla velice oblíbena u žaponských malířů; ba obrazy skládaly se i z pěti



SOSÉN. Údolí v ranních mlhách při vycházejícím slunci. Autor této malby není identický s malířem zvířat Móri Sosénem, nýbrž jeho předchůdcem.

až sedmi částí — rovněž tak zástěny.) Zmíněný tisk jest snad v Evropě nejhledanější a proto se stal svrchovaně vzácným. Byl kdysi Goncourtem získán za 40 franků, dnes však stojí několik tisíc franků.

V něm obzvláště se jeví Utámaro, tento malíř idealisující postavu a ovál Žaponky, zároveň bystrým naturalistou, vystihujícím s nezvyklou pravdivostí mimiku postojů a pohybů, při zachování přirozené gracie. Na středním listu jest vyobrazen jeden ze mnoha, Utámarem s oblibou používaných, výjevů mateřského štěstí. Utámaro nezůstal po celou dobu svého tvoření na stejné výši; počátkem 19. stol. zavedla jej jeho náklonnost ku postavám a obličejům prodlouženým až do nemožností proporce — až konečně sám se přesytil tohoto způsobu a vrátil se opět k možnějším poměrům. Kreslil pak též jednotlivé hlavy žen; počet listů těch jde do set. — Pro jednu satirickou kresbu, jež uváděla v posměch nevázanost života vládnoucího šóguna, byl uvržen do vězení, což podlomilo jeho životní sílu. Nedlouho po svém propuštění, r. 1806, pak zemřel.

Současníkem jeho i rivalem byl Utagava Toyókuni (1772—1828), ač nedostihl daleko jeho výše. Měl nicméně zcela svůj osobitý ráz, zvláště když se vzdálil způ-



Tygr u vodopádu. Malba z počátku XIX. stol.



SUKÉNOBU. V hořejší části společnost dvou při čaji; v pozadí na koberci osoba hrající na nástroj „Koto". Na zemi leží skřínka s psacím náčiním a papír. V dolejší části dívka chytá na vodě, mezi spadlými tam květy třešní, misku s listy javoru, symbolem to podzimu. (Tisk.)

sobu Utámarova a zúmyslně, v opposici k němu osvojil si jakýsi hranatější způsob, jenž dodává jeho pracím jisté pevnosti. Jeho kolorit, přes to že nedosáhl raffinované jemnosti, jest přece jen silný a harmonický.

Převzal po Kijónagovi kreslení podobizen herců a to nejen v jich rolích, ale též při vycházce, na ulici i na venkově. Herectví Žaponců jest zcela odlišným od našeho, nepoměrně realističtějšího. Divadelní kusy jsou většinou obsahu hrdinného, kde pomsta hraje vynikající úlohu. Mimika obličeje i postavy se přehání, a zdá-li se herci některá posice zvláště významnou a zdařilou, tu na chvíli v ní setrvá několik okamžiků jako strnulý. Sluha osvětlí mu pak obličej svíčkou, připevněnou na hůlce a zastíněnou proti divákům papírovým stínidlem. Vysvětlíme si tím zvláštní ztrnulost pós herců na barevných dřevořezech, jakož i obličej, v příšerné často grimassy stažený a podobající se škrabošce. Nejznamenitějším malířem herců byl

Tóšusai *Saráku*, jehož podobizny — hlavy zaujímající většinu plochy listu, s pletí téměř úplně bílou a s rudými rty, na pozadí často stříbrném — jsou nezapomenutelné svým uměleckým dojmem, přes to že zabíhají do karikatury až strašidelné. Sestavení barev jest zcela originelní a nezvyklé, rovněž tak vzory na šatech. Obracíte-li řadu tisků a přijdete-li na list od Šaráku-a, mimoděk se zarazíte — tak překvapí svou originelní nezvyklostí.

Mezi Tojókuni-ovými žáky vynikli jeho bratr Tojóhiro, pozdější mistr Hiróšigův, pak mezi všemi nejznámější Kunisada (později se psal Tojókuni II.) a Kunijoši. Od tohoto pocházejí známé listy s podobiznami sedmačtyřiceti Róninů; jejich historie jest s nejedné stránky zajímava, a proto budiž zde v krátku uvedena: Daimio (asi tolik co vévoda) Takumi-no-Kami chce se vypořádat s mistrem etikety (ceremoniářem), u dvora šógunova, jménem Kódzuké, který zamilovav se do ženy daimiovy, učinil jí dopisem vyznání, jež však ona jako počestná žena s opovržením odmítla. Takumi-no-Kami tasí meč na Kódzuké-a v paláci šógunově, což jest však pod trestem smrti zakázáno. Takumi-no-Kami propadne tomuto trestu a jest odsouzen ke harakiri a ztrátě veškerých statků; rovněž jeho vasalové — Róninové — jsou zbaveni statků a rozehnáni. Před svým rozchodem přísahají si krvavou pomstu na Kódzukovi za smrt svého pána. Aby odvrátili od sebe pozornost a rozptýlili jeho ovšem zcela oprávněné obavy před pomstou, rozejdou se po zemi za různými zaměstnáními, obchodem, řemeslem a uměním. Jak daleko jde tato přetvářka, vysvítá z osudu jednoho z Róninů, o němž jest známo, že simuloval nezřízený život opilce. Ležel u silnice v příkopu, a kolemjdoucí vidouce jej, spílali mu, jak lehko zapomněl pohany svého pána. Zvláště dojemné jest



HARUNOBU. Vznešená společnost, bavící se hrou v karty. V předu umístěný stoleček s borovou větvičkou značí přání dlouhého života hostům. (Barevný tisk.)



KORÍUSAI. Dvě kurtisány (t. zv. Oiran). Jsou charakterisované nápadným účesem a uzlem pasu v předu upevněným; se svými služkami (t. zv. Kámuro). (Barevný tisk.)

jeho rozhodnutí vyhnat z domu ženu, jež napomíná děti k tichu, aby nebudily otce vedle v pokoji jakoby vyspávajícího. — Jednomu z Róninů, jenž provozoval podomní obchod, zdaří se splést stopu a uniknout svým špehounům. Dostane se tak do domu Kódzukova, kdež vyzví, že jeden určitý den v roce, při hlavním cídění domu, všechno služebnictvo se spije a dům není hlídán.

Na tuto noc se Róninové tajně smluví, že dům přepadnou. Shodnou se na černobíle zdobeném šatě, odznaku to hasičů — jednak pro snazší poznání se v noci, hlavně však proto, aby jako hasičský sbor mohli v noci nerušeně projíti ulicemi. Přepadnou pak palác Kódzuků, kdež nastane vraždění a shon po pánovi domu; nemohou ho však nikde nalézti, ani při sebe bedlivějším prohlížení všech koutů a úkrytů — i kakémona se zdí sundají, aby v nějakém skrytém výklenku neschoval se jim Kódzuké. Až konečně jej najdou, již poněkud zraněného, ve skladišti uhlí; vytáhnou odtamtud třesoucího se starce, načež mu nabídnou ke harakiri tentýž nožík v hedvábí



UTÁMARÓ. Tři dívky trhající kvítí. (Barevný dřevoryt.)



UTÁMARÓ. Hlava Oirany. V misce se obráží hora Fuži. — (Barevný dřevoryt.)



UTÁMARÓ. Lovkyně škeblí na břehu mořském. Triptychon (Barevný tisk.)



UTÁMARO. Kurtisána, ovinující si pruh látky, vzorkované pivoňkami, jako pás kolem těla. Vedle ní zrcadlo v pouzdře na stojanu.

zabalený, kterým jejich pán musel život svůj ukončiti. Když Kódzuké zbaběle zamítne, utnou mu hlavu, kterou pak jdou položit na hrob svého pána, zaplativše zároveň bonzům v chrámu zádušní bohoslužby za sebe předem — neboť dobře vědí, že budou odsouzeni k smrti.

K jejich hrobům putuje se v Žaponsku jako ke hrobům svatých, — a nezmizí památka jejich jako vzorů věrnosti.

Hokusái (nar. 5. března 1760, zemř. 10. května 1849) jest nejznámější žap. malíř v Evropě, — a dlouho byl zde pokládán též za nejznamenitějšího mezi malíři žaponskými. V novější době však, kdy proniká snaha posuzovati žaponské umění se stanoviska spíše žaponského než evropského, převládl namnoze též názor Žaponců vyšších tříd, — dle něhož Hokusái se staví na místo podružné. Žádný z obou extrémů však není spravedlivý k tomuto umělci, jehož vynalézavost byla nevyčerpatelná. Hokusái byl bystrý pozorovatel, plný humoru, bylo-li třeba



UTÁMARÓ. Barevný dřevoryt.



TOJÓKUNI. Gejša, ladící hudební nástroj „šamizen“. (Barevný dřevoryt.)

s velikým smyslem pro dekorativnost stejně jako pro eleganci formy, se živým zájmem pro vše, co jej obklopovalo, — svérázný: přes to že znal různé školy a dovedl je napodobiti, tvořil samostatně, liše se svojí notou ode všeho, co až po něho se v žaponském umění pracovalo. Žaponský milovník umění pohřešuje pak u něho intensivní *vnitřní* zpracování viděného, čili umělecký výraz stylového citu — a literární klassické vzdělání, které v umění nejzazšího východu hraje vynikající roli; neboť každý vzdělanec zná svoje klassiky nazpamět, a různé narážky, jsou-li ovšem výtvarnicky dobře provedeny, mají mocný půvab pro něho. —

O plodnosti Hokusáiově učiníme si pojem, uvážíme-li, že illustroval na 500 knih a že počet jeho kreseb a maleb se páčí přes 30.000. Poslyšme však co r. 1835 v předmluvě ke sto pohledům na Fuži-yamu sám o své práci soudil: „Od svého šestého roku měl jsem manii kresliti formy předmětů. Kolem padesátého roku byla uve-



TOJÓKUNI. Sedící mladá dívka, přemítající o básni napsané na pozadí. (Barevný dřevoryt.)

řejněna nekonečná spousta mých kreseb, ale vše, co jsem před svým sedmdesátým rokem udělal, nestojí za zmínku. Teprve v třiasedmdesáti letech porozuměl jsem poněkud ústrojí opravdové přírody, zvířat, rostlin, stromů, ptáků, ryb a hmyzu.

Následkem toho v osmdesáti letech učiním další pokrok; v devadesáti letech proniknu mysteriem věcí; ve sto letech dospěji konečně na zázračný stupeň, a až mi bude stodeset let — buďsi třeba jen puntík nebo čárka, vše bude u mne živoucím; žádám ty, kteří budou stejně dlouho živi jako já, aby se přesvědčili, zda-li stojím v slově.

Psal jsem v pětasedmdesáti letech já, dříve Hokusái, dnes Gwakió Ródžin, v kresbu poblázněný stařec."

I když si odmyslíme, co je nadsazeno, musíme doznat, že čilost a produktivní mohoucnost Hokusáiova při jeho vysokém stáří byla fenomenální; a faktum jest, že až do pozdního věku kvalita jeho tvorby stoupala. — Hokusáiovu práci lze snadno



TOJÓKUNI. Brod v řece. — Různý způsob přenášení; kontrast mezi ušlechtilými obličeji přenášených a zhrublými rysy nosičů. V pozadí hora Fuži. (Velký tisk v krásném zbarvení.)



KUNISADA. Gejša v průvodu sluhy, nesoucího hudební nástroj. (Barevný dřevoryt.)



KUNISADA. Noc v ulici Jošivary. — Pozdní chodec hovoří s dívkou v prvém patře se objevující. Kádě s vodou a v trojhranu srovnané na nich džbery s vodou stojí na ulici, dle předpisu, pro případ ohně. Jeden z velice vzácných barevných dřevorytů, vzhledem k tomu, že jsou na něm znázorněny výjimečně hvězdy.

od jiných rozeznatí dle jejího zcela zvláštního rázu; některé práce, ovšem v poměrně malém počtu, pocházeji od jeho imitátorů, kteří se i neprávem podpisovali jeho jménem, tak že byl nucen jednu dobu podpisovati se „pravý Hokusái".

S podpisy žaponských umělců jest vůbec podivná věc. V pravém opaku k umělcům na západě, žaponští umělci jakoby hleděli uniknouti popularitě, často mění jména i sídla, stávajíce se mnohdy nezvěstnými. Uvedu jen u Hokusáie příklad. Dětské jeho jméno je Tokitaro, později je zaměnil za Técužíro neb Técužó. Byl nejdříve žákem malíře Kacukava Šunšô a přijímá jméno Kacukava Šunrô*).

Vyhnán jsa mistrem, neznámo proč, přejímá následnictví po malíři Tavaraya-Sôri. Přenechává, změniv svůj styl, jméno Sôri svému žákovi Sôdži a vrací rodině Tavaraya jméno, kterého až dosud užíval. Utvořiv si styl nový, zcela individuelní, podpisuje se od roku 1789 ponejprve Hokusai Takimasa Taito. Jméno Taito opustil později přenechávaje je svému zeti Šigénobu-ovi. Hokusái s počátku psal sám romány pod jmenem Tokitaro Kakô a ilustroval je zároveň pod jménem Gvakiôdžiu-Hokusái. Brzy pak odkázal svůj

*) Žák béře několik slabik ze jména mistrova; na příklad žáci Hokusáiovi Hokukei, Hókuba, Hokudžu, Hokuun, Isái, Kiosai, Šinsai a j.



KUNIOŠI. Dáma prohlížející dárek, drží v pravé ruce žaponskou dýmčičku. Ze serie tisků, na nichž na každém visí na zdi Kakémono s obrazem některého svatého. (Barevný tisk.)

podpis Hokusái jednomu ze svých žáků, (který měl hostinec u Jošivary) a od té doby podpisoval své tisky Sakino Hokusái Taito (bývalý Hokusái Taito). Znovu změnil jméno v Tamé Kadzu čili I-itsu. Vydal spousty knih Šungva, obsahu obscéního, které vždy podpisoval pseudonymem Gummatei. Konečně se podpisoval Gvakiódžin Ródžin, stařec poblázněný v kresbu. Představíme-li si, že mnohý z žaponských umělců měnil své jméno podobným způsobem, a nedosti na tom, že i způsob práce třeba několikrát v životě změnil, pochopíme, jak bývá často i znalcům těžko, sledovat dílo aneb rozpoznat práci některého mistra, aneb určit jeho napodobitele.

Hokusái byl velkým talentem nejen co se týče komposice a vynalézavosti, ale i v ohledu technickém. Tak dosáhl na př veliké zručnosti v malbě Kioku-yé, která se provádí různými předměty a nádobami, namočenými v tuši; maloval vejcemi, lahvemi, mískami na čaj a pod. Odtud Ho-



HOKUSAI. V provincii Sagami. Ze 36 pohledů na Fuži. (Barevný dřevoryt.)



HOKUSÁI. „Obrázková knížka o výchově žen“. První list této knížky, kde v zrcadle na borovicích zavěšeném zjevuje se užaslému poutníku bohyně slunce Amsterassu.



HOKUSÁI. „Tři bílé“. — Ze 100 pohledů na Fuži. Krásné uspořádání a vystižení tiché nálady zasněžené krajiny.



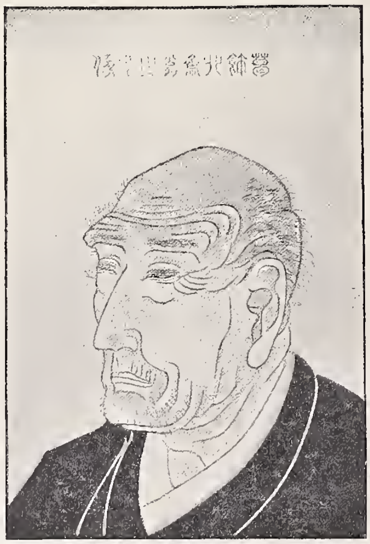
HOKUSAI. Vodopád Kirifuri (padající rosa). První ze serie osmi vodopádů. — (Barevný dřevoryt.)



KUNIJOŠI. Jeden ze 47 Rôninů. Jest zobrazen v černobíle označeném šatě, jak strhl se zdi kakémono, aby se přesvědčil, neskrývá-li se hledaný Kodzuké za ním v tajném výklenku. (Barevný dřevoryt.)

kusái tvrdil, že provádění krásné kresby nezávisí od výtečných štětců, nýbrž jest pzcela v umění kresby malířovy. Maloval stejně obdivuhodně levou rukou, jako z dola nahoru. A kdo jej neviděl, jak maluje svými nehty u rukou, nebyl by řekl, že to není malováno nejlepšími štětci. Stejně illustruje jeho vynalezavost následující anekdota, která zároveň je svědectvím slávy Hokusáiova jména za jeho života: Kdysi zalíbilo se šógunovi, vracejícímu se z lovu se sokoly, viděti pracovat dva velké umělce té doby: byli to Bunčó a Hokusái. Prvnější začal, tento pak pokračoval. Nejdříve kreslil květy, ptáky, krajiny; pak chtěje pobaviti šóguna, pokryl polovici ohromně velkého pruhu papíru barvou indigovou, dal svým žákům přinést živé kohouty, ponořil jejich nožičky do purpurové barvy a pustil je na zmíněné modré pásmo papíru. Udivenému knížeti se zdálo, že vidí peřeje řeky Tacuty, unášející na podzim rudé listy stromu momidži.

Ukázkou podobného technického žertu jest reprodukce originální malby Hokusáiovy, velkého to kakémona ze sbírky p. J. Hlouchy: Listy ohromně velké jakési lopuchy namočeny do šedozelené barvy a otisknuty mírným tlakem na papír; přimalovaný had, vinoucí se na stonku, má zřejmý karakter práce Hokusáiovy a zdá se připojen pouze jako signatura umělcovy práce. Jiný příklad ještě v tomto směru: Bylo kdys Hokusáiovi vytýkáno, že provádí jen malinké kresbičky, které prý s vysokým uměním nemají co činiti, a pochybováno o tom, že by svedl umělecké dílo ve velkých rozměrech. Hokusái odvětil, že cena díla nezáleží v jeho rozměrech, ale že dokáže svoji dovednost i v tom směru. Rozeslal pozvání na určitý den do chrámu v Nišigakédžo. Uprostřed nádvoří chrámu byl rozprostřen k tomu účelu zvláště objednaný papír, několikanásobně silnější než ten, který slouží za plášť Žaponcům. Velikost jeho obnášela 194 čtv. metrů. Za podložku tomuto papíru sloužila velmi silná vrstva rýžové slámy, a aby vítr papír nezvedal, byla tu a tam na něm položena polena dříví. Bylo dále skonstruováno, čelem ke galerii, vysoké lešení, opatřené nahoře kladkami, tak aby malba po dokončení mohla být vytažena vzhůru pomocí provazů a velmi silného rahna, upevněného na jednom konci papíru. Bylo tu možno spatřiti připravené štětce nezvyklých velikostí, z nichž nejmenší měl rozměry koštěte — a tuš v ohromných kostkách byla rozdělávána do sudu. Tyto přípravy zabraly celé dopoledne, kdy tlačily se již od časného rána v nádvoří davy zvědavců, aby se bavili nezvyklou podívanou na provádění kresby. Byly tu zástupy šlechticů, různých obejdů, žen všech druhů, starci a děti. Odpoledne Hokusái a jeho žáci, v poloceremonielním obleku, nohy a ruce vykasány, pustili se do práce; žáci, čerpající tuš ze sudu do široké bronzové nádržky, provázeli mistra, kamkoli se obrátil. Nejprve vzal Hokusái štětec velikosti malého snopu, a namočiv jej do tuše, nakreslil nos, pak pravé a levé oko světce Darmy; několik kroků dál ústa a dále ucho. Na to běžel načrtnouti obrys lebky. Když s tím byl hotov, počal s malbou vlasů a vousů, jichž odstínění provedl štětcem z kokosových vláken, namočeným v tuš světlejší. V tu chvíli přinesli mu žáci na nesmírně veliké míse štětec z rýžových pytlů, celý prosáknutý tuší. Na štětci byl připevněn provaz. Když žáci položili štětec na místo Hokusáiem označené, navlékl si mistr na krk provaz a táhl štětec, dělaje malé krůčky po papíru a maluje tak hrubé rysy šatu Darmova. Nyní bylo nutno obarvit tento šat; někteří žáci nabírali pomocí lžic červenou barvu z vědra a rozlévali ji po určitých místech, mezi tím co jiní vyssávali vlhkými hadry barvu tu z míst, kde jí bylo příliš mnoho. Teprve pozdě večer byla malba dokončena a zvednuta pomocí kladek vzhůru — a kus papíru ještě se vláčelo po zemi uprostřed tlačenice, která dle žaponského výroku podobala se armádě mravenců okolo kusu koláče. Druhý den muselo být lešení ještě zvýšeno, aby celá malba mohla být svisle zavěšena. — Toto představení rozneslo jméno Hokusáiovo „jako rána hromu" a po nějaký čas nebylo v celém městě viděti malovat nic jiného než samé Darmy — na zástěnách, na zdech, ba i děti v písku kreslily postavu tohoto světce, který si uložil kdys úplné zřeknutí se spánku — a o němž legenda vypráví, že rozhořčen jsa nad tím, že jedné noci usnul, uřízl si oční víčka a je jako bídné hříšnice daleko od sebe odhodil; — ale zázrakem víčka ta zapustila kořínky a vypučel čajový keř, jehož jemně obrvené lístky poskytují libovonný nápoj, spánek zahánějící.

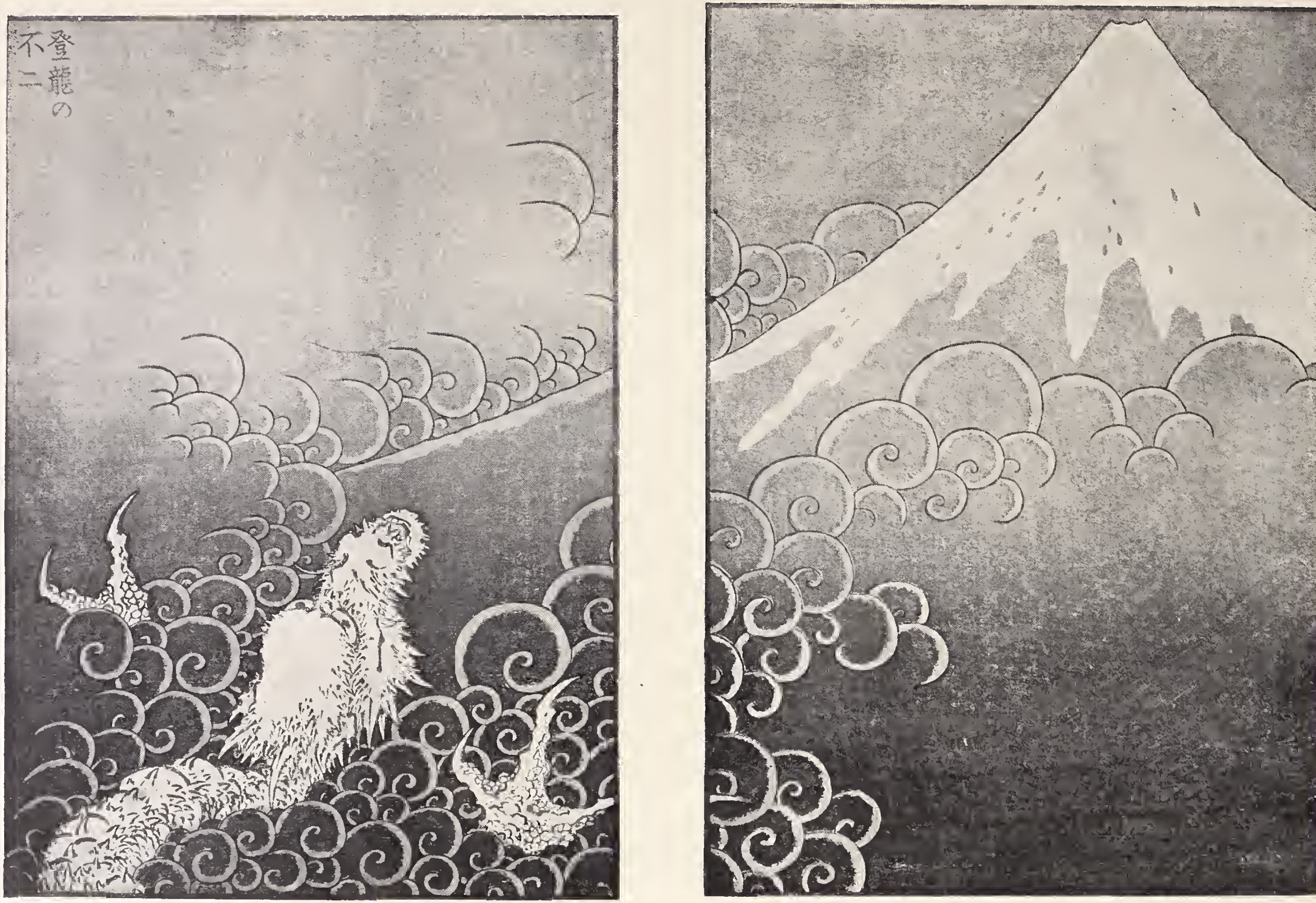


Podobizna Hokusáie jako osmdesátníka, malovaná jeho dcerou Oyei.

Nebyla to jediná malba Hokusáiova v kolossálních rozměrech; později maloval v Hondžô ohromného koně a ještě později v Riôgoku obrovského bůžka Hotei. V den, kdy maloval koně ve velikosti slona, odložil prý štětec s tuší na zrnko rýže. Když upozornil, aby se lupou podívali na toto zrnko,



HOKUSAI. Vnitřek vlny před Kanagavou. — Ze 36 pohledů na Fuži. — (Barevný dřevoryt.)



HOKUSÁI. Fuži při bouřce. Ze 100 pohledů na Fuži.



HOKUSÁI. Fuži viděný skrze kmeny bambusového háje. Ze 100 pohledů na Fuži.

měli užaslí diváci dojem, že vidí v mikroskopické té skvrně, štětcem způsobené, letící dva vrabce.

To vše jsou arci jen žerty virtuosa, ale svědčí o suverenní jistotě v ovládání kresby a o vynalezavosti. Tato vlastnost se výhodně projevuje v Hokusáiových komposicích; uvádím jen proslavenou jeho suitu 36 pohledů na Fužiyamu (která však čítá ve skutečnosti 46 listů).

Posvátnou horu je viděti za nejrůznějších osvětlení a nálad, v pohledech překvapujícího často okolí. Na jednom z listů zobrazen jest na př. bednář pracující uvnitř svisle postavené kádě beze dna, skrze niž je viděti v dáli Fužiyamu.



HOKUSÁI. Mladá šlechtična obdivující se z rána čerstvě napadlému sněhu.

Jinde, na listě nazvaném „Krásné počasí při jižním větru“, jest samotná hora, barvy cihlově rudé, přecházející až u paty v lomenou zeleň, na vrcholku s několika žilkami sněhu; celá hora se odráží od intensivně modrého nebe, na němž jsou bílé obláčky ve vodorovných proužcích. Jest to list velice originálního a dekorativního vzhledu.

Jiný list „Bouřka u paty hory“ zobrazuje Fuži cele purpurový, ozářený bleskem.

List známý pod jménem „Vlna“ překvapuje vždy znovu krásnou dekorativností a rozvržením plochy, ohromuje velikostí rozbouřených a přepadávajících vln, které gigantickou silou zmítají plujícími loděmi naplněnými lidmi; hřebeny z pěny ve formě drápů jakoby ohrožovaly nepatrná lidská stvoření. List ten jest jednou z nejoriginálnějších komposic.

K této serii řadí se serie „Vodopádů“ a „Mostů“. Prvnější, vydaná r. 1827, čítá 8 listů, z nichž jeden jest zde reprodukován. „Mosty“ sestávají z 11 listů.

Roku 1823, kdy Hokusái vydal své nejkrásnější jednotlivé listy, mezi jiným první tisky z 36 pohledů na Fužiyamu, uveřejnil zvláštní tisk. Jest to veliký list, ve formě našich plánů měst; imaginární krajina, v níž se nalézá 100 mostů, krajina prý nepopsatelné malebnosti. Hokusái napsal jakožto legendu tisku: Minulého podzimu byl jsem smutně rozesněn; a pojednou jsem si usmyslil procházeti se malebnou krajinou, přecházeje nespočetné množství mostů — a tak jsem byl šťasten svou dlouhou procházkou touto krajinou, že ihned jsem vzal štětec a nakreslil ji, dříve než by se byla vytratila z mé představy“.

Tato poznámka o „Krajině sta mostů“ svědčí o poetických vlohách jeho: a Kiôdén ujišťuje, že Hokusái vskutku byl znamenitým poetou v básnictví Hai-kai (lidová poesie). O této zálibě Hokusáiově v umění básnickém vypráví se, že byl členem společnosti poetů, nazvané „společníci z Kacušiky“ (jméno čtvrti města); pro své slavné jméno byl zvolen jakýmsi předsedou této společnosti. V tomto klubu někteří sluhové nevěděli, že malíř a básník Hokusái jest táž osoba — a stalo se jednoho večera, kdy členové se rozcházeli velmi pozdě, že byla Hokusáiovi přinesena lucerna, na níž papír byl zcela bílý, bez jakékoli ozdoby; požádal o štětec a nakreslil si na lampion listy kapradí tak neobyčejně klamavě, že

sluha, který přinesl lucernu, nemohl se zdržeti zvolání: „Ó vskutku, pane Hokusái, jaké vy máte vlohy ke kresbě!“ Možno prý si představiti výbuch smíchu celé společnosti.



HOKUSÁI. Rybičky ve vodě.

Roku 1830 vyšly jako samostatné listy Hiaku monogatari (sto povídek), serie tisků strašidelného obsahu, z nichž však je známo pouze 5 listů; snad pro hrůzu, jakou vzbuzovaly, bylo upuštěno od vydání dalších. Nejvíce se mi líbí jeden z nich, na kterém způsobem duchaplným je vystižen příšerný dojem hořícího lampionu. Spodní dýnko částečně již odpadlo a tvoří sanici jakoby z kůže stažené a rozlícené lebky; krvavý otvor úst tvoří plamen a vlající vlasy znázorňuje čoud. Kdo viděl tento list, nezapomene ho nikdy; pokládám jej se stanoviska malířské fantasie a vidění na základě skutečnosti za geniální kousek. Neuveřejnil jsem jeho reprodukci z toho důvodu, že barevný tisk mi nebyl přístupný, a malá černá reprodukce nepůsobí daleko tím dojmem jako originál.

Roku 1834 vydal Hokusái první knihu Fugaku Hiakkei, „Sto pohledů na Fužiyamu“, již následovala pak druhá a třetí; řezal je do dřeva Yégava, rytec, kterému dával Hokusái přednost přede všemi ostatními. První tato edice, velice vzácná, nazývá se „knihou s pérem sokolím“, dle vyobrazení péra tohoto ptáka na obálce. 1. a 2. vydání, (toto již se 3. svazkem) signováno jest: Stařec, šílený kresbou, dříve Hokusái I-icu, ve věku 75 let.

O některých listech zvláště druhého svazku právem podotýká Goncourt, že tiskařem znamenitě podané rembrandtovské černi tvoří z nich listy největšího karakteru.

Též „Vlna“ jest zde se svými „drápy z hřebenů pěny“. V oposici ke krásným listům nocí a bouří, kde převládá síla černi, jsou jiné — jako průhled bambusovým hájem na Fuži — plny jasu a plenérového cítění; rovněž „Tři bílí“ — to jest běl Fužiamy, běl jeřába a běl sněhu na borovici, jsou nápovědí nejjemnějších nuançových nálad. Jeden z listů: „Fuži viděný za pavučinou“ živě nám opět připomíná povahu Žaponce, blaženého při nahodilém nějakém žertu pro oči; illustruje nám tím zároveň žaponské přísloví: *Úsměv jest pramenem štěstí a bohatství.* Aneb kdo by se neveselil při pohledu na list, kde Žaponec, držící v ruce číšku čaje, vidí v něm obrážeti se vrcholek Fuži. — Do lesů vysokých hor zavádí obraznost list, kde dřevorubci, lany přivázaní, osekávají mohutné větve borovic nad propastí. A řadou jiných a jiných pohledů a nálad baví diváka střídáním uměleckých překvapení vynalezavost Hokusáiova.



HOKUSÁI. Kohoutí stopy.

Ještě jiné dílo předvádí nám všestrannost a produktivnost Hokusáiovu: jest to jeho *Mangva,* což znamená asi: „Kresba, tak jak spontánně přichází.« V patnácti sešitech, během let vydaných, počínaje rokem 1812, nahromaděna spousta všemožných nápadů a pozorování kreslíře. Jsou tu rostliny, zvířata, kejklíři, děti, bůžkové, kněží budhističtí a šintoističtí, všechna snad řemesla, ženy a muži v tisícerém jich zaměstnání, ptáci a ryby, masky, slepci, kusy skal k dekoraci zahrádek, krajiny, holandské muškety — není místa k pouhému

jen vyjmenování všemožných motivů, v Mangvě Hokusáiově nahromaděných.

V pozdních letech svého života chtěl dělat zvláštní alba, zasvěcená oněm mužům - válečníkům, strašným i milým zároveň, jak jsou vylíčeni v typu Tamura-mara v annálech Žaponska: „Byl to muž velmi pěkně urostlý; měřil 5 střevíců 8 palců výše, jeho prsa byla stopu a 2 palce široká. Měl oči sokolí a vous barvy zlata. Když se rozlítil, ohromil svým pohledem ptáky i zvířata; ale žertoval-li, děti a ženy smály se s ním.“



HOKUSÁI. Bažant. — Barevný tisk.

Hokusái měl v úmyslu kreslit alba, předvádějící výhradně takové hrdiny, ozbrojené legendárně dokonalými zbraněmi a zbrojí.

R. 1848, rok před svojí smrtí, Hokusái uveřejnil Yéhon Saišikitsu, Pojednání o koloritu. Pojednání, redigované Hokusáiem pod jménem Hatiyémon, zasluhuje býti přeloženo v některých částech svých. Začíná takto: „Ignorující Hatiyémon praví: Udělal jsem tento svazek, abych naučil děti, které kreslí rády, způsobu snadnému kolorovati a uveřejňuji svazeček tento za levný peníz v naději, že může každý jej koupiti a dáti tak dětem zkušenosti mých osmaosmdesáti let. Od svého šestého roku počal jsem kresliti a po čtyřiaosmdesát let jsem pracoval neodvisle od škol, svoje myšlenky po celou tu dobu věnuje kresbě atd.“

Následuje tableau asi padesáti barev, užívaných Hokusáiem, a dále různá poučení: „Barvy nemají býti ani příliš husté ani řídké; mají se rozdělávati výhradně prstem a nikdy štětcem; barva, než se jí používá, má se nechat usaditi a s povrchu jejího má se dříve odstraniti vyplavená nečistota; kontura nemá být nikdy příliš tvrdá, nýbrž velmi pěkně odstupňovaná.“



HOKUSÁI. Had a tykve. — Surimono.

O černích praví: „Jest čerň starobylá a čerň čerstvá, čerň skvělá a čerň matná, čerň ve světle a čerň ve stínu. K černi starobylé třeba přidati červeně; k černi čerstvé modře; k černi matné se přidá bílé, k černi



HOKUSÁI. Kakemono — Malba na papíře

skvělé něco gumy; čerň ve světle třeba reflektovati šedou."

Při malbě květin zmiňuje se Hokusái o zvláštním tónu žaponských akvarel: jest to *tón úsměvu.* „Tohoto tónu, nazvaného tónem úsměvu, používá se při malbě ženského obličeje, jemuž dodává životního zbarvení; též se ho upotřebuje k malbě květin. Vyrábí se takto: třeba vzíti minerální červeně, šójen-dži, jež se rozpustí ve vařící vodě, načež se roztok nechá ustáti. Jest to tajemství, které malíři neprozrazují nikomu." Dále připojuje: „Při malbě květin přidává se zpravidla k tomu ještě roztoku kamence, avšak tato směs dělá tón hnědým. Já sice používám také kamence, ale zcela jiným způsobem, získaným ze svých zkušeností. Tluku jej dlouho v misce a míchám nad velmi mírným ohněm, tak až tekutina úplně jest vysušena. Takto získaná hmota se uschová k upotřebení, kdy se smíchá s bělobou. Abych obdržel tuto běl, zbarvenou nádechem červeně, nanesu napřed bílou, a pak rozřediv šojen-dži ve velkém množství vody, nechám je usadit a s takto sotva zbarvenou vodou přejdu guašový podklad a obdržím žádané zbarvení.".

Hokusái však ke svým poučením připojuje, že netřeba se jimi otrocky říditi; každý nechť při své práci dá se vésti svojí inspirací.

V prvním svazečku Hokusái se zmiňuje o holandském způsobu malby olejové v Evropě, řka: „V malbě žaponské podává se forma a barva bez hledání reliefu, ale ve způsobu evropském jeví se snaha o relief a klam oka." A Hokusái uzavírá, bez předpojatosti, že možno připustiti oba způsoby.

Ve druhém svazečku, navazuje patrně na lepty Rembrandtovy, slibuje, že v příštím svazku odhalí tento způsob kresby na měděné desce, pokryté vernisem. Avšak tento druhý svazeček byl poslední publikací jeho.

Při vší velkolepé činnosti i popularitě Hokusáiovi nevedlo se příliš skvěle, a ke konci svého života sdílel osud tak mnohého velkého umělce. Již koncem roku 1834 zlé časy dolehly na stařičkého mistra. Vnuk jeho působil mu veliké nepříjemnosti svými darebnostmi, které musely být Hokusáiem urovnávány peněžitými obětmi. Snad přehnané sliby v tom směru učiněné a nemožnost je splniti, donutily mistra skrývati se po pět let daleko od Jeda, pod cizím jménem Miuraja Hatiyemon. V tomto vyhnanství napsal několik dojemných dopisů, v nichž si stěžuje svým nakladatelům mimo jiné nedostatky zvláště na krutou zimu, které vetché tělo sedm-

desátníka nemůže vzdorovati v jediném jen šatě, který mu zbývá. Obrázečky, mezi textem roztroušené a vztahující se k témuž předmětu, ukazují Hokusáie opírajícího se o dva štětce jako berly, — dobelhávajícího se k svému konci; jinde zase vztažená ruka starce s penízem v dlani výmluvně nahrazuje chybící zde slova.

Jedinou útěchou bylo mu jeho umění a jedinou zábavou stálá jeho snaha po zdokonalení se v něm. Snad ani netušil, že jest posledním tvůrčím duchem celé předcházející řady umělců; — neboť po jeho smrti roku 1849 žaponské umění omezilo se na pouhé napodobení, třeba že následovala ještě řada technicky dovedných malířů.



HOKUSÁI. Surimono k novému roku. — Opice v obleku, jaký nosí šintoističtí kněží při novoročním tanci. Nahoře značka ve formě misky na čaj, provedená jedním tahem.

Marně se bránili žaponští umělci vlivům Evropy. Jmenovitě dovoz anilinových barviv působil zhoubným vlivem na smysl Žaponců pro krásné harmonie barevné. V tom směru zvláště velkému krajináři Hirósigovi se vytýká, že používal těchto surových, křiklavých barviv pro svoje tisky. Nevěřím však tomuto nařčení, — neboť není myslitelno, aby umělec takového rázu byl býval slepým k výtvorům dob předešlých. Naopak obdivuji se v dobrých tiscích Hirósigových krásným náladovým harmoniím; zcela ojedinělou jest jeho modř. Věřil bych spíše jiným hlasům, že totiž Hirósigé bránil se novým vlivům a propagoval právě používání starých žaponských barev. Síla Hirósigova umění však spočívá jinde. Jakkoliv jest známa celá řada figurálních jeho prací i malby zátiší a zvláště ryb, byl Hirósigé jedním z největších žaponských krajinářů, jehož mnohé tisky projevují zřejmě snahu po vystižení určité nálady. Třeba se jen podívati na připojenou zde krajinu, kde znázorněny jsou první krůpěje deště. Bystře letící pták spěchá ukrýti se v hnízdě před blížícím se lijákem; praporec vlaje ve zvedajícím se větru a v pozadí na řece dělníci jakoby spěchali s prací — to vše i v černé reprodukci působí nepopíratelným dojmem. Tuto snahu po vyjádření určité nálady projevuje celá řada jiných listů, kde i barva spolupůsobí; obzvláště se mu daří večery po západu slunce, kdy zsinalé světlo, západem přibarvené, vyvolává onu melancholickou náladu de l'heure exquise.

A ještě jiná snaha, ve směru kresebném, se jeví u Hirósiga: snaha po originelním, nezvyklém a překvapujícím říznutí obrazu — tak jak Hokusáiem již bylo napověděno. I Hirósigé má svoji serii pohledů na Fužiyamu; ale malíř sám asi cítil, že schází mu velkolepost koncepce Hokusáiovy, proto snažil se o novotu jemu přístupnější, totiž neobvyklý výřez z přírody. Do jakých extrémů snaha tato v konsekventním provádění zavedla, vidno z vyobrazeného zde listu, známého pod titulem „Přívozník". Zde z přívozníka jen ruce a noha jsou viditelny, z lodi jen malý kus a z převážející se osoby dokonce jen malá část fialového slunečníku v pravém rohu dole. Vše ostatní ponecháno k doplnění fantasii divákově. — Anebo jiný list, na kterém z člověka, nesoucího ryby po mostě, není vidět nic než část dřevěné nádoby s rybami, z mostu pak část zábradlí s krajním pilířem, charakterisovaným obvyklou černou koulí na vrchu.

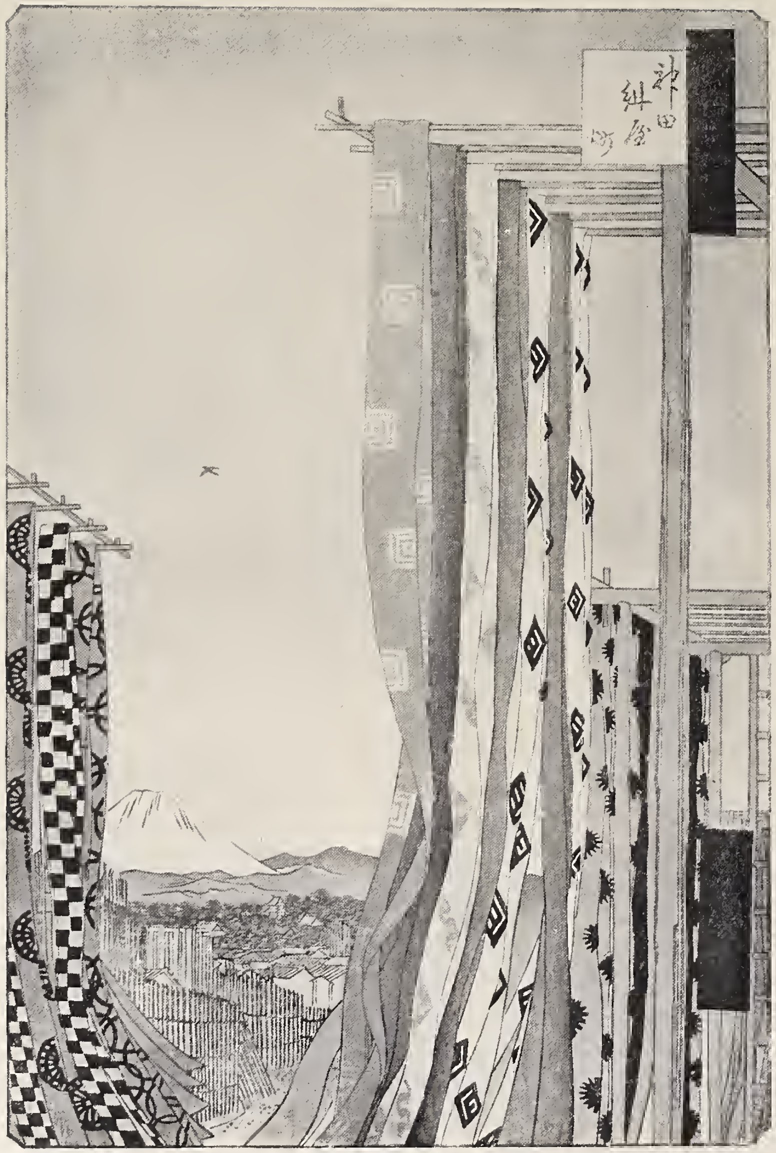
Tyto zdánlivé hříčky jsou však známkou vyvinutého smyslu pro dekorativní luštění a přerušení plochy, specielní to vlastnosti žaponských malířů, jejíž postřehnutí uplatnilo se mocným vlivem na moderní evropské malířství. — Motonaga Hirósigé, jehož jiná jména jsou Itiriusai, Riusai, Hoyeidô, narodil se roku 1814 a zemřel 6. září 1858.



HANZAN (v Žaponsku vysoce ceněný malíř surimon). Surimono.



HIRÓŠIGÉ. Dáma ve sněhu — Barevný dřevoryt.



HIRÓŠIGÉ. V barvířské čtvrti. — Barevný dřevoryt ze serie pohledů na Fuži. Látky na lešení rozvěšeny k sušení, v pozadí hora Fuži.

Žaponské laky, věci to z nejdokonalejších, jaké kdy vyšly z rukou lidských, jsou jednou z nejstarších forem umělecké tvorby žaponské a jsou původním a výhradným jejím výtvorem, vypěstovaným staletými tradicemi žaponských laqueurů. Technika tato však také obzvláště odpovídá duchu a vlohám Žaponců: jest preciósní, vlichocuje se svými intimními, až smyslnými kvalitami vkusu a nádhery umělecké dekorativnosti; připouští, ba přímo vyžaduje práci nejpečlivější a komplikovanou — jaká jest myslitelná jen při žaponské vytrvalosti a přesnosti.

Spokojím se tu s vylíčením nejhlavnějších momentů při postupu práce v laku. Lak jest vernis, gumovitá šťáva stromu Rhus vernicifera, získaná ze sedmi — až osmiletých exemplářů, a nejlepší jest ta, která byla dobyta od července až do polovice září. Šťáva ta podléhá arciť mnohým manipulacím, než se stane upotřebitelnou.



HIROŠIGÉ. První krůpěje. - Barevný dřevoryt.

Podklad čili kostru lakového předmětu tvoří slepované kusy vzácných dřev, řezané často v síle nepřevyšující sílu listu papíru. Když jsou nahodilé nerovnosti zatmeleny, pokryje se předmět vrstvou pálené hlinky a surového laku.

Po usušení brousí se kamenem. Na to se první tato vrstva pokryje vrstvou laku smíšeného s práškem brouskového kamene, jež se rovněž vyhladí. Pak se obarví pomocí štětce buď tuší, neb rumělkou, gumigutou aneb červeným práškem Benigara. Pokryje se vrstvou laku, znovu několikrát poliruje práškem z dřevěného uhlí smíšeného s vodou; po každé proceduře se nechá předmět arci sušit v uzavřené, temné místnosti s poněkud vlhkým vzduchem. Potom se opět nanese vrstva obyčejného laku, který však se ihned opět setře. Po usušení pokryje se konečně vrstvou laku z Yošíno, laku nejlepší jakosti a nejdokonalejší čistoty. Znovu projde su-

šárnou a obdrží poslední hlazení, — často po mnoha měsících od započetí práce.

Tento nejjednodušší postup prodělává každý vzácný lak. — Na podklad, takto získaný, se teprve nanášejí ozdoby, buď hladké anebo v reliefu; připojují se tím k obtížím již překonaným obtíže ještě daleko větší než byly prvé. Čas jest tu při všech procedurách důležitým činitelem; znovu a znovu opakovaná sušení vyžadují pokaždé týdnů, ba i měsíců, tak že dohotovení jistých kusů potřebuje doby až několika let. Vysvětluje se tím ona neobmezená trvanlivost při zázračné až lehkosti lakových předmětů. Kvalita a trvanlivost laků závisí z velké části na specielních podmínkách při sušení a bedlivosti při jeho provádění. Vysvětluje to též vysoké ceny, jichž dosáhly vždy žaponské laky. Dnes, kdy evropské zakázky zničily antické tradice, jest výroba laků nepoměrně zběžnější; také moderní laky jsou trvání velmi dočasného. V roce 1874 loď *„Nil“*, která vezla umělecké předměty z Žaponska do Evropy na vídeňskou výstavu, potopila se blíže Yokohamy, kdež zůstala přes rok na dně mořském. Když byly předměty opět vytaženy, bylo s překvapením zpozorováno, že staré aky přese vše zůstaly intaktní, kdežto moderní výrobky z Kiota a Jeda byly úplně zničeny.

Umění laqueurské jest, jak již řečeno, původu čistě žaponského; bez jakýchkoli receptů z ciziny dospělo po dlouhých pokusech, čistě empiricky, ke své dokonalosti. Již dávno před VII. stoletím našeho letopočtu byly vyráběny pěkné lakové věci. Počínaje VIII. stoletím, v době císaře Šjumuna, bylo dosaženo vysokého stupně dokonalosti. Do konce IX. i do začátku X. stol. umění laků stále se zdokonalovalo; doba Kanaoky znamená v očích Žaponců vyvrcholení tohoto ušlechtilého průmyslu. Práce se podobají výtvorům z doby Šjumuna, jsou však ještě mnohem dokonalejší. Bylo již známo míchání laku s práškem rumělkovým jakož i s železitými kysličníky. V těch dobách nebyly ještě známy malby reliefové, avšak zlaté aventurinované se prováděly již s dokonalou zručností. (Jest to způsob, kterým zlatá zrnka se sypou do laku a hladí se.) Na toto období svrcho-



HIRÓŠIGÉ. Návrat rybářů na večer. — V nastávajícím šeru se již ztrácejí detaily na pobřeží. Modrá barva moře se za večera prohlubuje, vzduch na obzoru se barví.



HIRÓŠIGĚ. Ohňostroj. — Barevný dřevoryt.



JEISEN. Zvědavá dívka čte pomocí zrcadla dopis druhé. — Barevný dřevoryt.

vané dokonalosti následuje doba naprostého úpadku, až téměř do úplného zapomenutí techniky. Velký Šógun Joritomo všemi silami přičinil se o renesanci umění lakového. Počátkem XIII. stol. byly již opět prováděny obdivuhodné práce robustního karakteru, na nichž se také již vyskytuje malba v reliefu a vykládání. Nejvýše ceněny jsou laky z druhé polovice XV. století, vyznamenávající se nevyrovnatelnou krásou, přísností stylu, silou a originalitou. Práce z té doby jsou neobyčejně důkladné. Možno je rozeznati nejen dle karakteru malby, přináležející téměř vždy ke škole Kano, ale i dle provedení; zlaté mosaikové půdy nejsou ještě úplně zhlazeny, zrnka zlata poněkud vyvstávají, nejsouce úplně srovnána s půdou. — Práce ta, to jest vkládání zrnek zlata pomocí mikroskopických kleštiček do čerstvé lakové vrstvy, jest prací nejobtížnější a nejzdlouhavější. V XVII. století toto vykládání dosáhlo vrcholu dokonalosti, též povrch laku z té doby jest naprosto stejnoměrně hladký. V XVIII. století tento způsob byl téměř zcela opuštěn. — Obliba pro laky rozšířila se po celém Žaponsku a používalo se jich ke všem účelům: lakovaly se sloupy, dveře a oltáře chrámů, vnitřky paláců, mosty, nosítka, slavnostní vozy,



Ogata KŌRIN: „Slavná básnířka Ono-no-Kemati, ve starodávném účesu a úboru, odstraňuje plavením ve vodě ze starého rukopisu později připsané značky.“ Malba na hedvábí.



KŌRIN. Hora Miva. — Víko krabice na psací náčiní. — Zlatý lak, stromy v matném, temně zeleném laku, kmeny vykládány olovem a perletí.

stojany na meče, sedla a třmeny, taburety, mísy, skříňky na psaní, hřebeny a t. d. Počínaje XV. stoletím, známe celou řadu slavných jmen umělců-laqueurů. Nelze mi pominouti dvou jmen z období Genroku, (konec XVII. a zač. XVIII. stol.) zlaté to doby jemného, nejvýše uměleckého vkusu; patříť oni mezi největší, nejoriginálnější žaponské umělce vůbec: jsou to Kōrin a Ricuo. Každý z nich má svoje velké zásluhy o vytvoření zcela nových způsobů v umění laků. Jakkoliv se liší tito dva umělci zcela různým karakterem svého umění, společnou jest oběma neskonalá noblesa pojetí a dokonalost provedení. Jako každý žaponský umělec z kteréhokoliv oboru jest též zároveň výborným kreslířem, tak i u těchto dvou nevíme téměř, v který z oborů jimi pěstovaných bychom je měli zařaditi. Kōrina řadím mezi laqueury z toho důvodu, že tato technika propůjčila jeho malbě onu velikou, tekutou linii měkkých půvabů, onu sílu koncepce ploch, onu jistotu rozvrhu a umístění. Mnoho spisovatelů marně se pokoušelo o ocenění jeho prací; nelze však tuto hudbu výtvarného umění zachytiti v noty lidské mluvy. Před jeho díly stojíme beze slov jako před divem přírody, jako před exotickým motýlem sametové, knížecí nádhery — kde nedovedli bychom, — ba ani si nepřáli — změniti něco, doplniti anebo vynechati i nejmenší detail. — Marně se snažíme sledovati v duchu tvůrčí pochod komponisty, — jen tichým obdivem oddáváme se duševnímu opojení. Malby Kōrinovy, jichž několik, vedle jeho laků, jsem viděl na světové výstavě r. 1900, překvapí, někdy až zaráží svojí nezvyklostí. Shledáváme tu i v technice největší šířku a suverenitu nad prostředky. V komposici obmezuje se způsobem nanejvýše uměleckým na naznačení podstatného, vyhýbajé se s pravou knížecí noblessou všem malichernostem. Příznačný detail pro jeho práci vyjímám z mála, co nám známo o jeho životě. Než počal malovati, musel prý mu býti prostřen polštář potažený nádhernou látkou, „aby se cítil při práci knížetem“. A jiný detail podobného zabarvení: Kōrin podnikl kdysi s několika zámožnými přátely výlet za třešňovými květy. Vzal s sebou jen něco jídla z rýže a zeleniny, zaobaleného do košíčku, upraveného jím samým ze slupky mladého, bambusového výhonku. Když došli na místo odpočinku, přinesli služebníci druhých nádherné skřínky, zdobené laky slavných umělců a vykládané drahými kovy a vzácnými kameny; ze skřínek pak vyndali vzácná jídla a pochoutky. Kōrin zúmyslně poslední vyňal svoji skromnou přesnídávku, což všem bylo divno, neboť zámož-



RICUO. Víko lakové krabičky.



RICUO. Laková výplň; dva bojující tygři, provedení ve zlatém laku na černé půdě.

nost jeho byla všeobecně známa. — Ještě větší podiv však vzbudil originelní obal, který si Kōrin ozdobil pravým zlatem, na němž pak byly malovány rozličné květiny a ptáci, vše s nesmírně uměleckým vkusem provedeno. Tím teprve zjevilo se pravé bohatství Kōrinovo. Však on nespokojil se s tímto dojmem, vyvolaným uměleckým jeho rozmarem; — mezitím co ostatní své drahocenné skřínky dali opět pečlivě zaobaliti, odhodil on obal do řeky a jen se usmíval, když vlny tento poklad unášely. — Marnotratný jeho kousek byl donesen vrchnosti a vynesl mu dočasné vyhnanství z Kiota.

Malba Kōrinova jest při vší mohutné síle zároveň preciósní; jeho laky budí dojem, jakoby byly vyřezány z hroudy zlata a ohlazeny staletími. Vynalezl si svoje zvláštní zlato — sám jsem viděl, že s jedné strany má nádech červenavý a s druhé zelenavý — tak zvané zlato Kōrinovo, nenapodobitelné, nikým již nedostižené, mírného lesku perlového. Viděl jsem v Paříži malované kakémono jeho — polorozvité poupě kamelie a několik listů — kde prostředky zdánlivě nejjednoduššími docíleno dojmu svrchovaně jemného. Běl květu měla čistotu sněhu a forma připomínala oblost mandlí, malachitově zelené listy obohaceny skvrnami jakoby malířsky uvědomělé plísně. — Kōrinovo umění působí, zejména při prvním setkání se s ním, cize a naivně následkem svého impressionismu obrysů. Teprve delším pozorováním shledáme, že všechna ta zdánlivá zběžnost jest vypěstovanou úmyslností — předpojatou snahou podati jen podstatné toho kterého zjevu. Kōrin blíží se, ovšem z opačného konce, prosté lidové stylisaci. Jak dovedl bedlivě studovati, viděl jsem z tisku dle jedné jeho kresby, znázorňující dvě křepelky v trávě; tu každé pírko, každá travička byla podána s důkladností přímo dürerovskou.



KENZAN. Nádoba se zasněženými borovými větvemi.

Kōrin a jeho mladší bratr Kenzan, který jest z nejslavnějších žaponských keramiků, po-



ŠTÍTKY MEČŮ, s počátku jen železné neb bronzové, byly později vyzdobovány různobarevnými kovy. Otvor uprostřed slouží ku přijetí jílce, otvory po stranách propouštějí malé nožíky, zastrčené v téže pochvě velkého meče. — 1. a 2. ze 16. stol. — 3. AVA. 17. stol. — 4. NAGAYO. 18. stol. — 5. ŠOÁMI. 17. stol. Tento a následující jsou z nejslavnějších mistrů v tomto oboru. (V pravo nahoru táhnou tři dělníci loď rákosím. Nahoře větve borovice.) — 6. UMETADA. 17. stol. — 7. KINAI. Kol. 1700. — 8. KINAI. Zač. 18. stol. — 9. HIRATA HARUNARI. 19. stol.

cházeli z velice zámožné rodiny obchodníka s hedvábnými látkami a obdrželi pečlivé vychování. Oba byli čádžiny, t. j. jakýmisi mistry čajové ceremonie zvané Ča-no-ju, uměle zavedené a vypěstované prý za účelem zjemnění mravů bojem zhrublého tehdy národa žaponského.

Bylo by možno, zmíniti se o celé řadě různých oborů, ve kterých se uplatnilo mnoho znamenitých umělců; ale i z toho, co zde uvedeno, lze si učiniti pojem o vysoké vyspělosti žaponského národa a jeho starého umění. Jest charakteristickou poznámka jistého žaponského ministra, který pravil, že Evropa považovala národ Žaponců za barbary a teprve po velké válce rusko-žaponské počítá se s nimi jako s národem civilisovaným. — U kterého

národa však nalezl by se tak jemný a vytříbený smysl pro neporušenou krásu přírody do té míry, že by pronikl všemi vrstvami obyvatelstva, jako u Žaponců? — Není na příklad jinde myslitelný následující charakteristický detail: Prostá posluhovačka, která vyšla kdys z rána před stavení, spatřila čerstvě napadlý sníh — a byla na rozpacích, kam hoditi právě vynesené zbytky čaje, aby neporušila ani v nejmenším bílou, něžnou přikrývku země. A jindy opět služka prosila paní, aby ji neposílala tento den do trhu, jelikož by svými venkovskými dřeváky porušila krásnou kresbu, jakoby napadaných květů, způsobenou v čerstvě napadlém sněhu tlapkami domácího psíka.

Kde jsou možny takové jemnosti, tam nalézají příhodnou půdu a podnebí výtvarná umění a umělecký průmysl; tam květy jejich vyrážejí všude, třeba i z neúhledného dřeva a trní, ku potěšení všem, kteří mají smysl pro krásy v umění a v přírodě.

A. HOFBAUER.



KEISAI YEISEN. Náčrt krajiny několika tahy čtětce.

KRONIKA

K článku, pod titulem *Ochrana stavebních památek* v 8. čísle uveřejněnému, zaslal nám pan architekt *J. Fanta* dlouhou opravu, kterou později na žádost redakce zkrátil. K její charakteristice stačí krátce říci, že pan architekt probírá větu za větou celý článek a vždy předesílá každé větě: není pravda. Je to úplné popření našich slov, z čehož vysvítá, že tu *stojí proti sobě dva zcela protichůdné názory, jež se vzájemně vylučují.* A o to právě šlo při naší noticce: ukázati, na *jakém stanovisku stojíme v této otázce* a jak se nám jeví všechna polovičatost a kompromisnost v otázce restaurační záhubnou. O *věc* jde, ne o *osobu*, a je zcela náhodné, že v Klatovech byl na restauraci zúčastněn pan architekt Fanta. Výslovně jsme podotkli, že vybíráme jeden případ z mnohých, protože jsme byli naň přímo upozorněni. Pan architekt nepochopuje, že nazýváme regotisací opravu gotického průčelí, které v XVII. století obdrželo charakter ryze barokní, (Soupis památek VII, 47, řez na obr. 29. a portál na obr. 30. Archit. obzor IV. (1905), tab. 31.) houževnatě se brání názoru, že by vysazování profilů, zdiva, kružeb a jich uhlazování, odbourávání eskarp z XVI. a XVII. století a regotisování trnože, vysazeného později M. A. Gilmetem r. 1692, ubíralo budově ceny stáří; nepochopuje, že západní schodiště (ostatně již ze samého rozhraní renaissance a jistě místo dřevěného až v XVII. století vystavěné) zregotisoval zcela zbytečně a že zbytečně oloupil kostel o barokní střechu s pěkným cibulovitým sanktusníkem a trvá na tom, že vnitřek byl „s pietou očištěn a konservován", ačkoliv byl v pravdě upraven tak, že svůj barokní charakter zcela ztratil a představuje nyní, zejména v barevné harmonii, celek baroknímu pojímání vzdálený; konečně klade proti názoru našemu, že odevzdává restaurovanou stavbu jako musejní, vypulerovaný předmět, názor svůj, že stavba stará trvá dále zachovávajíc veškeru práci těch, kdož ji postupně tvořili, při jejíž opravě a dostavbě odstraněno bylo jen, co na dílech těch tvořitelů znešvařili zedníci aneb co v době nynější konservovati naprosto nebylo lze po předcházejících zednických opravách; že stavba dobře slouží i poslouží nadále ve všech svých částech životu a jeho potřebám, a to i částmi nově pořízenými, jimiž ti, kdož je pracovali, dali znak svých snah, svých sil a svého života a tím i znak doby, v níž žijí.

To jsou tedy rozpory zcela zásadní, ale je i několik detailů v opravě p. architektově, o nichž je třeba zmíniti se zvláště. Pan arch. se domnívá, že barokní portál, nyní na vedlejší zvonici odstraněný, byl na západní průčelí přenesen s jiné budovy a že nemá s budovou uměleckého kontaktu; to je domněnka zcela nesprávná, již stačí prostým citováním nápisu a letopočtu 1687 v jeho chronogramu obsaženého odbaviti. Dále zmiňuje se pan architekt o tom, že kostel byl velice sešlý a že oprava, zejména v klenbách, vyžadovala neobyčejné znalosti odborné, o čemž prý svědčí přímo vyžádaná dobrozdání nejzkušenějších u nás stavebních konstruktérů, a proto prý náklad, na restauraci kostela vynaložený, jest zcela přiměřený k výsledku, zachování památky, jíž hrozila z každého odkladu této opravy zkáza. Ale ani v tomto bodě nejsme na rozpacích; pohlížíme na úkol restauratorův se stejným pocitem zodpovědnosti, ale vždy, i při největší sešlosti objektu, hledíme zachovati, co se dá, intaktní a omezujeme rozsah restaurace a tím i náklad, s tím spojený, na minimum. Nikdo nás nepřesvědčí, že stavbě ohrožené dopomůže k *stabilitě* vedle nutných zabezpečení kleneb, bude-li míti v průčelí portál barokní nebo gotický, bude-li míti profily poněkud vydrolené nebo vyhlazené, budou-li stěny pomalovány či prostě tónovány, budou-li oltáře vyzlaceny, až oči přecházejí, či pouze ve starém zlatě vyspraveny atd. atd. Máme o úkolu moderního architekta jiný náhled a přejeme si, aby měl na *vlastní*, ničím neomezovaná a živým sloužící *umělecká* díla vždy tolik prostředků, jako se mu často poskytuje na úkoly, kde stojí ve službách *vědecké* práce. Ko-

nečně s díkem kvitujeme p. architektovi sdělení, že postranice hory Olivetské nebyly odbourány s jeho souhlasem, nýbrž přímo proti jeho vůli.

*

Oprava. Ke článku *„Ochrana stavebních památek“* v č. 8. ročníku XII.

Není pravda, že barokní průčelí západní děkanského chrámu v Klatovech bylo nahrazeno pseudogotickým, je naopak pravda, že původní gotické průčelí s původním gotickým portálem, s původními hlavními okny bylo zachováno a na základě zachovaných částí ve štítě doplněno.

Není pravda, že původně neprofilovaný trnož byl vyložen, není pravda, že všechny kružby byly vyměněny a portál vyhlazen a zdivo vyspraveno, takže původní jeho složení zcela zničeno bylo; naopak jest pravda, že trnož původně profilovaný byl ponechán, bedlivě vyspraven a v částech zničených z téhož kamene, stejného profilu, jak původně, nahrazen, římsy a zdivo, pokud třeba bylo, tak vyspraveno, že původní složení jeho bylo zachováno.

Není pravda, že bylo schodiště na hudební emporu zgotisováno, jest naopak pravda, že původní gotické schodiště toto bylo ponecháno a že odbourán byl bezcenný — schodiště to zakrývající — novodobý přístavek.

Není pravda, že nad celým kostelem zdvižena byla vysoká střecha s taškami odporné zelené barvy, jest naopak pravda, že nový krov postaven byl ve sklonu a formě původní střechy a že pokryt byl českou břidlou, obecně známého, příjemného zbarvení.

Není pravda, že byl kostel Klatovský v takovém stavu, že na jeho další ochranu stačila práce obratných zedníků a pokrývačů, naopak jest pravda, že byl v takovém stavu, že musily býti vyžádány rady odborné, že třeba bylo velké technické znalosti, aby poškozené části kostela, hlavně klenby, tak byly opraveny, aby nespadly, a že oprava ta jest řídkým výkonem odborným.

Není pravda, že byly vyházeny veliké sumy — k morálnímu výsledku nepřiměřené — na to, aby architekt dvacátého století uplatnil své historické zkušenosti; naopak jest pravda, že opravy bylo nezbytně třeba, že dála se úsporně a že jest v každém ohledu přiměřena k nákladu.

Není pravda, že postranice přistavěné barokní hory Olivetské byly odbourány po návrhu architekta Jos. Fanty; nýbrž jest pravda, že architekt Jos. Fanta navrhl zachování celé Olivety a že to plyne z protokolu o stavbě.

Není pravda, že ani vnitřek neušetřen, vymalován byv malířem K. Klusáčkem a „zušlechtěn“ všude do hladkosti. Naopak jest pravda, že zachován byl i uvnitř tak, jak jej vytvořili gotičtí kameníci dřívější, středověcí malíři, barokní architekti, řezbáři, pozlacovači a truhláři, a že vše umělecky a historicky cenné bylo ponecháno a konservováno a že portálek přenesen byl na vedlejší zvonici, poněvadž portálek ten svého času z jiné budovy sem přenesený nevhodně předložen byl původnímu gotickému portálu.

Není pravda, že na místo stavby, jak nám ji zanechal a k další potřebě předal život, jak ji postupně vytvořili gotičtí kameníci několika století a barokní architekt, malíř a truhlář, máme tu „vypulérovaný“ kus schopný k uschování do musea, že máme místo života a umění dokument opičí nápodobivosti; jest naopak pravda, že trvá stavba ta se zachováním vší práce těch, kdož ji postupně tvořili, a že odstraněno jenom to, co znešvařovalo práci původních tvořitelů, aneb co následkem dřívějších špatných zednických oprav nebylo lze konservovati.

V Praze, dne 28. listopadu 1908.

Josef Fanta, architekt.

*

Z REDAKCE. Vzhledem k rozsahu i nákladnosti tohoto čísla obmezili jsme kroniku naši tentokráte na nejnutnější, důležité části této zařaděny budou do čísla prvého v ročníku následujícím.

VOLNÉ SMĚRY

VYDÁVÁ · MANES · V · PRAZE

ROK XII

1908

9

▪ VOLNÉ SMĚRY ▪

UMĚLECKÝ MĚSÍČNÍK. VYDÁVÁ »MANES« V PRAZE. REDAKTOR M. ŠVABINSKÝ. REDAKCE JEST RŮZNA A NEODVISLA OD VYDAVATELSTVA. VEŠKERÉ ZÁSILKY REDAKČNÍ ADRESOVANY BUĎTEŽ: VOLNÉ SMĚRY, PRAHA-II., VODIČKOVA UL. 38.

OBSAH ČÍSLA 9. ROČNÍK XII.

TEXT.

REPRODUKCE.

ADMINISTRACE „VOLNÉ SMĚRY" PRAHA II., VODIČKOVA UL. Č. 38.

ROČNÍ PŘEDPLATNÉ . . . . K 15.—
DO CIZINY . . . . K 17.—
JEDNOTLIVÁ ČÍSLA . . . . K 2.—

▪ VOLNÉ SMĚRY ▪

(LES TENDANCES LIBRES)

RECUEIL MENSUEL PUBLIÉ PAR L'ASSOCIATION D'ARTISTES »MANES« À PRAGUE. DIRECTEUR MAX ŠVABINSKÝ. L'ADRESSE: VOLNÉ SMĚRY, PRAGUE II., VODIČKOVA UL. 38.

SOMMAIRE DU No 9. XII^e ANNÉE.

TEXTE.

RÉPRODUCTIONS.

ADMINISTRATION DE „VOLNÉ SMĚRY", PRAGUE II., VODIČKOVA 38.

UN AN (AUTRICHE) . . . . Fr. 15.—
ÉTRANGER . . . . Fr. 17.—
UN NUMÉRO . . . . Fr. 2.—

REPRODUKCE Z GRAFICKÉHO ÚSTAVU JAN ŠTENC, TISKEM KNIHTISKÁRNY DR. ED. GRÉGR A SYN V PRAZE